

# مقالات مسعود

(لسانی و علمی مضامین کا مجموعہ)

مسعود حسین

(پروفیسر ایفے ایف ایس)

سابق پروفیسر و صدر شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

سابق پروفیسر و صدر شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی



ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

# مقالاتِ مستعود

(لسانی و علمی مضامین کا مجموعہ)

مستعود حسین

(پروفیسر ایفے ایس)

سابق پروفیسر و صدر شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

سابق پروفیسر و صدر شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی



ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

MAQALAT - E - MASUD  
By  
Masud Hussain Khan

سنہ اشاعت: جنوری، مارچ 19.89 شک 1910

© ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

پہلا ایڈیشن، 1000

قیمت: 18/50

سلسلہ مطبوعات ترقی اردو بیورو 589

---

ناشر: ڈائریکٹر ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک 8 آر کے پورم نئی دہلی - 110068  
طابع: 1 جے کے آفست پرنٹرز - دہلی

# پیش لفظ

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لیے ترقی اردو بیورو (بورڈ) قائم کیا گیا۔ اردو کے لیے کام کرنے والا یہ ملک کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو دودھاتیوں سے مسلسل مختلف جہات میں اپنے خاص خاص منصوبوں کے ذریعہ سرگرم عمل ہے۔ اس ادارہ سے مختلف جدید اور مشرقی علوم پر مشتمل کتابیں خاصی تعداد میں سماجی ترقی، معاشی حصول، عصری تعلیمی اور معاشرہ کی دوسری ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے شائع کی گئی ہیں جن میں اردو کے کئی ادبی شاہکار، بنیادی متن، قلمی اور مطبوعہ کتابوں کی وضاحتی فہرستیں، تکنیکی اور سائنسی علوم کی کتابیں، بچوں کی کتابیں، جغرافیہ، تاریخ، سماجیات، سیاسیات، تجارت، زراعت، لسانیات، قانون، طب اور علوم کے کئی دوسرے شعبوں سے متعلق کتابیں شامل ہیں۔ بیورو کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی افادیت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ مختصر عرصہ میں بعض کتابوں کے دوسرے تیسرے ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی اردو بیورو نے اپنے منصوبوں میں کتابوں کی اشاعت کو خاص اہمیت دی ہے۔ کیوں کہ کتابیں علم کا سرچشمہ رہی ہیں اور بغیر علم کے انسانی تہذیب کے ارتقاء کی تاریخ مکمل نہیں تصور کی جاتی۔ جدید معاشرے میں کتابوں کی اہمیت مسلم ہے۔ بیورو کے اشاعتی منصوبہ میں اردو انسائیکلو پیڈیا، ذولسانی اور اردو۔ اردو لغات بھی شامل ہیں۔

ہمارے قارئین کا خیال ہے کہ بیورو کی کتابوں کا معیار اعلیٰ پایے کا ہوتا ہے اور وہ ان کی ضرورتوں کو کامیابی کے ساتھ پورا کر رہی ہیں۔ قارئین کی سہولتوں کا مزید خیال کرنے ہوئے کتابوں کی قیمت بہت کم رکھی جاتی ہے تاکہ کتاب زیادہ سے زیادہ ہاتھوں تک پہنچے اور وہ اس بیش بہا علمی خزانہ سے زیادہ سے زیادہ مستفید اور مستفیض ہو سکیں۔

یہ کتاب بھی بیورو کے اشاعتی پروگرام کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے کہ آپ کے علمی ادبی ذوق کے تسکین کا باعث بنے گی اور آپ کی ضرورت کو پورا کرے گی۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم  
ڈائریکٹر ترقی اردو بیورو





# فہرست

7	سخن ہائے گفتنی
9	اُردو صوتیات کا خاکہ
23	اُردو لفظ کا صوتی و تجزہ صوتیاتی تجزیہ
70	قومی یک جہتی اور ہندوستانی زبانیں
83	مطالعہ شعر (صوتیاتی نقطہ نظر سے)
95	تحلیقی زبان
100	اقبال کا صوتی آہنگ
111	اقبال کے ترکیب بند
123	کلام غالب میں قافیہ اور ردیف کا آہنگ
131	غالب کی ایک غزل کا تجزیہ
142	غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت
148	فان کی ایک غزل کا صوتیاتی تجزیہ
156	اصغر گوٹ وی کا ایک نقاد ————— نیاز فتح پوری
166	میرا شعری تجزیہ
183	اُردو لغت نویسی کے بعض مسائل
200	گودان ناگتودان
209	اُردو: مردم شماری کے آئینے میں



# سخن ہائے گفتنی

”مقالات مسعود“ میرے سولہ سانی و علمی مضامین پر مشتمل تیسرا مجموعہ ہے جس میں پچھلے بیس برس کا انتخاب شامل ہے۔ اس سے قبل میرے مضامین کے دو مجموعے ”زبان و ادب“ (1954) اور ”شعر و زبان“ (1966) شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین کا تعلق لسانیات، شعریات اور تحقیقات کے موضوعات سے ہے۔ ”اُردو لفظ کا صوتی و تجزئہ صوتیاتی تجزیہ“ انگریزی میں لکھا گیا تھا جس کا نہایت عمدہ ترجمہ میرے فاضل شاگرد ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ نے کیا ہے یہ کسی دوسرے کے بس کی بات نہ تھی۔ شعریات سے متعلق اس مجموعے میں سب سے زیادہ تحریریں شامل ہیں۔ شعری تنقید میں میرا طریق کار لسانیاتی ہے، جس کی ابتداء میں نے بیس برس پہلے کی تھی۔ ”میرا شعری تجزیہ“ اپنی نوعیت کا منفرد مضمون ہے۔ یہ تخلیقی شعر کے بارے میں ایک شاعر کی شہادت ہے، اس لیے لائق توجہ ہے۔

تحقیقات کے ضمن میں ”اُردو لغت نویسی کے بعض مسائل“ میرے تین سال کے ان تجربوں کا پتھر ہے جو مجھے ترقی اُردو بیورو (نئی دہلی) کے اُردو لغت کے مدیر اعلیٰ کی حیثیت سے حاصل ہوئے۔ ایک اور تحقیقی مضمون ”گودان تا گودان“ کی جانب قارئین کی توجہ خاص طور پر منعطف کرنا چاہوں گا۔ میری تحقیق کے مطابق نہ صرف گودان۔ بلکہ آخری دور کے دوسرے ناول بھی گوشہ عافیت چوگان ہستی اور میدان عمل۔ اُردو میں پریم چند سے نصیحت کردہ نہیں۔ ان کے دوست اور مترجم اقبال بہادر و رما سحر ہنگامی کا یہ دعویٰ صحیح ہے کہ یہ ان کے قلم کا نقش ہیں جس کا معاوضہ بھی انھیں ملا ہے۔ میری اس تحقیق سے پریم چند کے پرستاروں میں عرصے تک ہلچل مچی رہی۔ مجھے افسوس ہے کہ اس ہلچل کا نتیجہ عافِ فلانہ

ہٹ دمری کے سوا اور کچھ حاصل نہیں ہوا۔  
 آخر آخر میں ”اُردو: مردم شماری کے آئینے میں“ میں نے اس دھاندلی کو بے نقاب  
 کیا ہے جو اس مقہور زبان کے ساتھ 1951 تا 1971 کی مردم شماری میں مُسلل ہوتی رہی ہے۔  
 زبانوں سے متعلق 1981 کے اعداد و شمار ’بوجہ‘ ہنوز نہیں شائع کئے گئے ہیں۔

یہ مضامین شاید ابھی عرصے تک اوراقِ پریشاں رہتے اگر ترقی اُردو بیورو (نئی دہلی) کی  
 ڈائریکٹر ڈاکٹر فہمیدہ بیگم کی توجہ سے بیورو کے اشاعتی پروگرام میں شامل نہ کر لیے جاتے اس  
 لطفِ خاص کے لیے میں موصوفہ کا بیہ ممنون ہوں۔

جاوید منزل، دود پور، علی گڑھ

مسعود حسین

26 جون 1987

# اُردو صوتیات کا خاکہ

ہر زبان کا ایک صوتی نظام ہوتا ہے جس سے ارتقا کی نشاندہی تاریخی لسانیات کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ اُردو صحیح معنوں میں ایک ریختہ اور خطوط زبان ہے۔ اس کی قواعد کی ہر سطح پر لسانی اختلاف کے آثار پائے جاتے ہیں۔ عربی فارسی کے اثرات اسلوبیات سے ہوتے ہوئے صرف و نحو بلکہ صوتیات تک نفوذ کر گئے ہیں۔ آج ہم اُردو زبان کا صحیح تصور اس وقت تک نہیں کر سکتے جب تک کوئی شخص ”ز“، ”خ“، ”ف“، ”غ“ وغیرہ کو صحیح مخرج سے ادا کرنے پر قدرت نہیں رکھتا۔ ”ق“ کے بارے میں جہیں پر شکیں پڑ جائیں گی لیکن یہ بھی اسی صف میں آتا ہے۔ اُردو رسم خط عربی رسم خط کی توسیع شدہ شکل ہے جس کا اطلاق پہلے ایرانی پر ہوا اور بعد کو ہندوستانی زبان پر۔ بدلیسی لباس میں جلوہ گر ہونے کی وجہ سے اُردو کے آریائی خدو خال کسی قدر روپوش ہو جاتے ہیں اور صوتیات کے طالب علم کو حرف پر صوت کا دھوکا ہوتا ہے۔ صوتیات کی تدریس کے سلسلے میں یہ میراثی تجربہ ہے کہ اُردو کے طالب علم کے ذہن میں حرف و صوت کا باہمی تعلق بہت دیر میں واضح ہوتا ہے۔ حرف ذہن پر اس قدر مسلط رہتا ہے کہ وہ اُردو کی بنیادی آوازیں کو دیر میں پہچان پاتا ہے۔ وہ ”گھر“، ”بھر“، ”جھر“ وغیرہ الفاظ میں ”گھ“ کو ”گ“ اور ”ھ“۔ ”بھ“ کو ”ب“ اور ”ھ“ اور ”جھ“ کو ”ج“ اور ”ھ“ سے مرتب آوازیں سمجھتا ہے، حالانکہ صوتی نقطہ نظر سے یہ مفرد آوازیں ہیں نہ کہ مرتب۔ ہمارے مکتبوں میں اُردو کے استاد بچے کو ہمیشہ گھ (زبر) گھر اور بھ (زبر) بھر پڑھاتے آئے ہیں اور پڑھا رہے ہیں۔ بعض اوقات ہلے ہوز اور دو چشمی (ھ) کا امتیاز تک قائم نہیں رکھا جاتا۔ فرق صرف ایسے

مقامات پر کیا جاتا ہے جہاں غلط بحث کا ڈر ہو۔ مثلاً دھڑ اور ڈھڑ۔  
صوتیاتی نقطہ نظر سے ہر زبان کی آوازوں کو دو خاص شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

1- مُصَوِّتے vowels

2- مُصَمَّتے consonants

یہاں ہم عدداً اُردو قواعد کی عام اصطلاحات حروفِ علت اور حروفِ صحیح استعمال نہیں کر رہے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں، ہمارے فلسفہ قواعد کے تمام پہلوؤں پر ”حرف“ کا تصور چھایا ہوا ہے جب کہ بنیادی طور پر زبانِ تقریر سے نہ کہ تحریر۔

## اُردو کے مُصَوِّتے

اُردو کے تمام مُصَوِّتے ہند آریائی ہیں اور تعداد و نوعیت کے اعتبار سے فارسی اور عربی کے مُصَوِّتوں سے کافی مختلف۔ ان کے اظہار کے لیے جب عربی فارسی رسم خط کو استعمال کیا گیا تھا تو کئی وقتوں کا سامنا ہوا۔ ان سے ہمارے معلمین اور کاتب مختلف زبانوں میں مختلف انداز میں عہدہ برا ہوئے یہ تاحال ان کی مقررہ علامات میں اتفاق رائے نہیں ہو سکا ہے۔

ہند آریائی لسانی روایت کے مطابق اُردو کے مُصَوِّتے دیوناگری رسم خط میں حسب ذیل ہیں :-

آٹھ خالص مُصَوِّتے :

प्र प्रा ङ ई उ ऊ ऋ ॠ

دو دہرے مُصَوِّتے diphthongs

ऐ औ

دیوناگری میں ان کی ماترائی شکلیں حسب ذیل ہوتی ہیں :

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८ १९ २० २१ २२ २३ २४ २५ २६ २७ २८ २९ ३० ३१ ३२ ३३ ३४ ३५ ३६ ३७ ३८ ३९ ४० ४१ ४२ ४३ ४४ ४५ ४६ ४७ ४८ ४९ ५० ५१ ५२ ५३ ५४ ५५ ५६ ५७ ५८ ५९ ६० ६१ ६२ ६३ ६४ ६५ ६६ ६७ ६८ ६९ ७० ७१ ७२ ७३ ७४ ७५ ७६ ७७ ७८ ७९ ८० ८१ ८२ ८३ ८४ ८५ ८६ ८७ ८८ ८९ ९० ९१ ९२ ९३ ९४ ९५ ९६ ९७ ९८ ९९ १०० १०१ १०२ १०३ १०४ १०५ १०६ १०७ १०८ १०९ ११० १११ ११२ ११३ ११४ ११५ ११६ ११७ ११८ ११९ १२० १२१ १२२ १२३ १२४ १२५ १२६ १२७ १२८ १२९ १३० १३१ १३२ १३३ १३४ १३५ १३६ १३७ १३८ १३९ १४० १४१ १४२ १४३ १४४ १४५ १४६ १४७ १४८ १४९ १५० १५१ १५२ १५३ १५४ १५५ १५६ १५७ १५८ १५९ १६० १६१ १६२ १६३ १६४ १६५ १६६ १६७ १६८ १६९ १७० १७१ १७२ १७३ १७४ १७५ १७६ १७७ १७८ १७९ १८० १८१ १८२ १८३ १८४ १८५ १८६ १८७ १८८ १८९ १९० १९१ १९२ १९३ १९४ १९५ १९६ १९७ १९८ १९९ २०० २०१ २०२ २०३ २०४ २०५ २०६ २०७ २०८ २०९ २१० २११ २१२ २१३ २१४ २१५ २१६ २१७ २१८ २१९ २२० २२१ २२२ २२३ २२४ २२५ २२६ २२७ २२८ २२९ २३० २३१ २३२ २३३ २३४ २३५ २३६ २३७ २३८ २३९ २४० २४१ २४२ २४३ २४४ २४५ २४६ २४७ २४८ २४९ २५० २५१ २५२ २५३ २५४ २५५ २५६ २५७ २५८ २५९ २६० २६१ २६२ २६३ २६४ २६५ २६६ २६७ २६८ २६९ २७० २७१ २७२ २७३ २७४ २७५ २७६ २७७ २७८ २७९ २८० २८१ २८२ २८३ २८४ २८५ २८६ २८७ २८८ २८९ २९० २९१ २९२ २९३ २९४ २९५ २९६ २९७ २९८ २९९ ३०० ३०१ ३०२ ३०३ ३०४ ३०५ ३०६ ३०७ ३०८ ३०९ ३१० ३११ ३१२ ३१३ ३१४ ३१५ ३१६ ३१७ ३१८ ३१९ ३२० ३२१ ३२२ ३२३ ३२४ ३२५ ३२६ ३२७ ३२८ ३२९ ३३० ३३१ ३३२ ३३३ ३३४ ३३५ ३३६ ३३७ ३३८ ३३९ ३४० ३४१ ३४२ ३४३ ३४४ ३४५ ३४६ ३४७ ३४८ ३४९ ३५० ३५१ ३५२ ३५३ ३५४ ३५५ ३५६ ३५७ ३५८ ३५९ ३६० ३६१ ३६२ ३६३ ३६४ ३६५ ३६६ ३६७ ३६८ ३६९ ३७० ३७१ ३७२ ३७३ ३७४ ३७५ ३७६ ३७७ ३७८ ३७९ ३८० ३८१ ३८२ ३८३ ३८४ ३८५ ३८६ ३८७ ३८८ ३८९ ३९० ३९१ ३९२ ३९३ ३९४ ३९५ ३९६ ३९७ ३९८ ३९९ ۴۰۰ ۴۰۱ ۴۰۲ ۴۰۳ ۴۰۴ ۴۰۵ ۴۰۶ ۴۰۷ ۴۰۸ ۴۰۹ ۴۱۰ ۴۱۱ ۴۱۲ ۴۱۳ ۴۱۴ ۴۱۵ ۴۱۶ ۴۱۷ ۴۱۸ ۴۱۹ ۴۲۰ ۴۲۱ ۴۲۲ ۴۲۳ ۴۲۴ ۴۲۵ ۴۲۶ ۴۲۷ ۴۲۸ ۴۲۹ ۴۳۰ ۴۳۱ ۴۳۲ ۴۳۳ ۴۳۴ ۴۳۵ ۴۳۶ ۴۳۷ ۴۳۸ ۴۳۹ ۴۴۰ ۴۴۱ ۴۴۲ ۴۴۳ ۴۴۴ ۴۴۵ ۴۴۶ ۴۴۷ ۴۴۸ ۴۴۹ ۴۵۰ ۴۵۱ ۴۵۲ ۴۵۳ ۴۵۴ ۴۵۵ ۴۵۶ ۴۵۷ ۴۵۸ ۴۵۹ ۴۶۰ ۴۶۱ ۴۶۲ ۴۶۳ ۴۶۴ ۴۶۵ ۴۶۶ ۴۶۷ ۴۶۸ ۴۶۹ ۴۷۰ ۴۷۱ ۴۷۲ ۴۷۳ ۴۷۴ ۴۷۵ ۴۷۶ ۴۷۷ ۴۷۸ ۴۷۹ ۴۸۰ ۴۸۱ ۴۸۲ ۴۸۳ ۴۸۴ ۴۸۵ ۴۸۶ ۴۸۷ ۴۸۸ ۴۸۹ ۴۹۰ ۴۹۱ ۴۹۲ ۴۹۳ ۴۹۴ ۴۹۵ ۴۹۶ ۴۹۷ ۴۹۸ ۴۹۹ ۵۰۰ ۵۰۱ ۵۰۲ ۵۰۳ ۵۰۴ ۵۰۵ ۵۰۶ ۵۰۷ ۵۰۸ ۵۰۹ ۵۱۰ ۵۱۱ ۵۱۲ ۵۱۳ ۵۱۴ ۵۱۵ ۵۱۶ ۵۱۷ ۵۱۸ ۵۱۹ ۵۲۰ ۵۲۱ ۵۲۲ ۵۲۳ ۵۲۴ ۵۲۵ ۵۲۶ ۵۲۷ ۵۲۸ ۵۲۹ ۵۳۰ ۵۳۱ ۵۳۲ ۵۳۳ ۵۳۴ ۵۳۵ ۵۳۶ ۵۳۷ ۵۳۸ ۵۳۹ ۵۴۰ ۵۴۱ ۵۴۲ ۵۴۳ ۵۴۴ ۵۴۵ ۵۴۶ ۵۴۷ ۵۴۸ ۵۴۹ ۵۵۰ ۵۵۱ ۵۵۲ ۵۵۳ ۵۵۴ ۵۵۵ ۵۵۶ ۵۵۷ ۵۵۸ ۵۵۹ ۵۶۰ ۵۶۱ ۵۶۲ ۵۶۳ ۵۶۴ ۵۶۵ ۵۶۶ ۵۶۷ ۵۶۸ ۵۶۹ ۵۷۰ ۵۷۱ ۵۷۲ ۵۷۳ ۵۷۴ ۵۷۵ ۵۷۶ ۵۷۷ ۵۷۸ ۵۷۹ ۵۸۰ ۵۸۱ ۵۸۲ ۵۸۳ ۵۸۴ ۵۸۵ ۵۸۶ ۵۸۷ ۵۸۸ ۵۸۹ ۵۹۰ ۵۹۱ ۵۹۲ ۵۹۳ ۵۹۴ ۵۹۵ ۵۹۶ ۵۹۷ ۵۹۸ ۵۹۹ ۶۰۰ ۶۰۱ ۶۰۲ ۶۰۳ ۶۰۴ ۶۰۵ ۶۰۶ ۶۰۷ ۶۰۸ ۶۰۹ ۶۱۰ ۶۱۱ ۶۱۲ ۶۱۳ ۶۱۴ ۶۱۵ ۶۱۶ ۶۱۷ ۶۱۸ ۶۱۹ ۶۲۰ ۶۲۱ ۶۲۲ ۶۲۳ ۶۲۴ ۶۲۵ ۶۲۶ ۶۲۷ ۶۲۸ ۶۲۹ ۶۳۰ ۶۳۱ ۶۳۲ ۶۳۳ ۶۳۴ ۶۳۵ ۶۳۶ ۶۳۷ ۶۳۸ ۶۳۹ ۶۴۰ ۶۴۱ ۶۴۲ ۶۴۳ ۶۴۴ ۶۴۵ ۶۴۶ ۶۴۷ ۶۴۸ ۶۴۹ ۶۵۰ ۶۵۱ ۶۵۲ ۶۵۳ ۶۵۴ ۶۵۵ ۶۵۶ ۶۵۷ ۶۵۸ ۶۵۹ ۶۶۰ ۶۶۱ ۶۶۲ ۶۶۳ ۶۶۴ ۶۶۵ ۶۶۶ ۶۶۷ ۶۶۸ ۶۶۹ ۶۷۰ ۶۷۱ ۶۷۲ ۶۷۳ ۶۷۴ ۶۷۵ ۶۷۶ ۶۷۷ ۶۷۸ ۶۷۹ ۶۸۰ ۶۸۱ ۶۸۲ ۶۸۳ ۶۸۴ ۶۸۵ ۶۸۶ ۶۸۷ ۶۸۸ ۶۸۹ ۶۹۰ ۶۹۱ ۶۹۲ ۶۹۳ ۶۹۴ ۶۹۵ ۶۹۶ ۶۹۷ ۶۹۸ ۶۹۹ ۷۰۰ ۷۰۱ ۷۰۲ ۷۰۳ ۷۰۴ ۷۰۵ ۷۰۶ ۷۰۷ ۷۰۸ ۷۰۹ ۷۱۰ ۷۱۱ ۷۱۲ ۷۱۳ ۷۱۴ ۷۱۵ ۷۱۶ ۷۱۷ ۷۱۸ ۷۱۹ ۷۲۰ ۷۲۱ ۷۲۲ ۷۲۳ ۷۲۴ ۷۲۵ ۷۲۶ ۷۲۷ ۷۲۸ ۷۲۹ ۷۳۰ ۷۳۱ ۷۳۲ ۷۳۳ ۷۳۴ ۷۳۵ ۷۳۶ ۷۳۷ ۷۳۸ ۷۳۹ ۷۴۰ ۷۴۱ ۷۴۲ ۷۴۳ ۷۴۴ ۷۴۵ ۷۴۶ ۷۴۷ ۷۴۸ ۷۴۹ ۷۵۰ ۷۵۱ ۷۵۲ ۷۵۳ ۷۵۴ ۷۵۵ ۷۵۶ ۷۵۷ ۷۵۸ ۷۵۹ ۷۶۰ ۷۶۱ ۷۶۲ ۷۶۳ ۷۶۴ ۷۶۵ ۷۶۶ ۷۶۷ ۷۶۸ ۷۶۹ ۷۷۰ ۷۷۱ ۷۷۲ ۷۷۳ ۷۷۴ ۷۷۵ ۷۷۶ ۷۷۷ ۷۷۸ ۷۷۹ ۷۸۰ ۷۸۱ ۷۸۲ ۷۸۳ ۷۸۴ ۷۸۵ ۷۸۶ ۷۸۷ ۷۸۸ ۷۸۹ ۷۹۰ ۷۹۱ ۷۹۲ ۷۹۳ ۷۹۴ ۷۹۵ ۷۹۶ ۷۹۷ ۷۹۸ ۷۹۹ ۸۰۰ ۸۰۱ ۸۰۲ ۸۰۳ ۸۰۴ ۸۰۵ ۸۰۶ ۸۰۷ ۸۰۸ ۸۰۹ ۸۱۰ ۸۱۱ ۸۱۲ ۸۱۳ ۸۱۴ ۸۱۵ ۸۱۶ ۸۱۷ ۸۱۸ ۸۱۹ ۸۲۰ ۸۲۱ ۸۲۲ ۸۲۳ ۸۲۴ ۸۲۵ ۸۲۶ ۸۲۷ ۸۲۸ ۸۲۹ ۸۳۰ ۸۳۱ ۸۳۲ ۸۳۳ ۸۳۴ ۸۳۵ ۸۳۶ ۸۳۷ ۸۳۸ ۸۳۹ ۸۴۰ ۸۴۱ ۸۴۲ ۸۴۳ ۸۴۴ ۸۴۵ ۸۴۶ ۸۴۷ ۸۴۸ ۸۴۹ ۸۵۰ ۸۵۱ ۸۵۲ ۸۵۳ ۸۵۴ ۸۵۵ ۸۵۶ ۸۵۷ ۸۵۸ ۸۵۹ ۸۶۰ ۸۶۱ ۸۶۲ ۸۶۳ ۸۶۴ ۸۶۵ ۸۶۶ ۸۶۷ ۸۶۸ ۸۶۹ ۸۷۰ ۸۷۱ ۸۷۲ ۸۷۳ ۸۷۴ ۸۷۵ ۸۷۶ ۸۷۷ ۸۷۸ ۸۷۹ ۸۸۰ ۸۸۱ ۸۸۲ ۸۸۳ ۸۸۴ ۸۸۵ ۸۸۶ ۸۸۷ ۸۸۸ ۸۸۹ ۸۹۰ ۸۹۱ ۸۹۲ ۸۹۳ ۸۹۴ ۸۹۵ ۸۹۶ ۸۹۷ ۸۹۸ ۸۹۹ ۹۰۰ ۹۰۱ ۹۰۲ ۹۰۳ ۹۰۴ ۹۰۵ ۹۰۶ ۹۰۷ ۹۰۸ ۹۰۹ ۹۱۰ ۹۱۱ ۹۱۲ ۹۱۳ ۹۱۴ ۹۱۵ ۹۱۶ ۹۱۷ ۹۱۸ ۹۱۹ ۹۲۰ ۹۲۱ ۹۲۲ ۹۲۳ ۹۲۴ ۹۲۵ ۹۲۶ ۹۲۷ ۹۲۸ ۹۲۹ ۹۳۰ ۹۳۱ ۹۳۲ ۹۳۳ ۹۳۴ ۹۳۵ ۹۳۶ ۹۳۷ ۹۳۸ ۹۳۹ ۹۴۰ ۹۴۱ ۹۴۲ ۹۴۳ ۹۴۴ ۹۴۵ ۹۴۶ ۹۴۷ ۹۴۸ ۹۴۹ ۹۵۰ ۹۵۱ ۹۵۲ ۹۵۳ ۹۵۴ ۹۵۵ ۹۵۶ ۹۵۷ ۹۵۸ ۹۵۹ ۹۶۰ ۹۶۱ ۹۶۲ ۹۶۳ ۹۶۴ ۹۶۵ ۹۶۶ ۹۶۷ ۹۶۸ ۹۶۹ ۹۷۰ ۹۷۱ ۹۷۲ ۹۷۳ ۹۷۴ ۹۷۵ ۹۷۶ ۹۷۷ ۹۷۸ ۹۷۹ ۹۸۰ ۹۸۱ ۹۸۲ ۹۸۳ ۹۸۴ ۹۸۵ ۹۸۶ ۹۸۷ ۹۸۸ ۹۸۹ ۹۹۰ ۹۹۱ ۹۹۲ ۹۹۳ ۹۹۴ ۹۹۵ ۹۹۶ ۹۹۷ ۹۹۸ ۹۹۹ ۱۰۰۰ ۱۰۰۱ ۱۰۰۲ ۱۰۰۳ ۱۰۰۴ ۱۰۰۵ ۱۰۰۶ ۱۰۰۷ ۱۰۰۸ ۱۰۰۹ ۱۰۱۰ ۱۰۱۱ ۱۰۱۲ ۱۰۱۳ ۱۰۱۴ ۱۰۱۵ ۱۰۱۶ ۱۰۱۷ ۱۰۱۸ ۱۰۱۹ ۱۰۲۰ ۱۰۲۱ ۱۰۲۲ ۱۰۲۳ ۱۰۲۴ ۱۰۲۵ ۱۰۲۶ ۱۰۲۷ ۱۰۲۸ ۱۰۲۹ ۱۰۳۰ ۱۰۳۱ ۱۰۳۲ ۱۰۳۳ ۱۰۳۴ ۱۰۳۵ ۱۰۳۶ ۱۰۳۷ ۱۰۳۸ ۱۰۳۹ ۱۰۴۰ ۱۰۴۱ ۱۰۴۲ ۱۰۴۳ ۱۰۴۴ ۱۰۴۵ ۱۰۴۶ ۱۰۴۷ ۱۰۴۸ ۱۰۴۹ ۱۰۵۰ ۱۰۵۱ ۱۰۵۲ ۱۰۵۳ ۱۰۵۴ ۱۰۵۵ ۱۰۵۶ ۱۰۵۷ ۱۰۵۸ ۱۰۵۹ ۱۰۶۰ ۱۰۶۱ ۱۰۶۲ ۱۰۶۳ ۱۰۶۴ ۱۰۶۵ ۱۰۶۶ ۱۰۶۷ ۱۰۶۸ ۱۰۶۹ ۱۰۷۰ ۱۰۷۱ ۱۰۷۲ ۱۰۷۳ ۱۰۷۴ ۱۰۷۵ ۱۰۷۶ ۱۰۷۷ ۱۰۷۸ ۱۰۷۹ ۱۰۸۰ ۱۰۸۱ ۱۰۸۲ ۱۰۸۳ ۱۰۸۴ ۱۰۸۵ ۱۰۸۶ ۱۰۸۷ ۱۰۸۸ ۱۰۸۹ ۱۰۹۰ ۱۰۹۱ ۱۰۹۲ ۱۰۹۳ ۱۰۹۴ ۱۰۹۵ ۱۰۹۶ ۱۰۹۷ ۱۰۹۸ ۱۰۹۹ ۱۱۰۰ ۱۱۰۱ ۱۱۰۲ ۱۱۰۳ ۱۱۰۴ ۱۱۰۵ ۱۱۰۶ ۱۱۰۷ ۱۱۰۸ ۱۱۰۹ ۱۱۱۰ ۱۱۱۱ ۱۱۱۲ ۱۱۱۳ ۱۱۱۴ ۱۱۱۵ ۱۱۱۶ ۱۱۱۷ ۱۱۱۸ ۱۱۱۹ ۱۱۲۰ ۱۱۲۱ ۱۱۲۲ ۱۱۲۳ ۱۱۲۴ ۱۱۲۵ ۱۱۲۶ ۱۱۲۷ ۱۱۲۸ ۱۱۲۹ ۱۱۳۰ ۱۱۳۱ ۱۱۳۲ ۱۱۳۳ ۱۱۳۴ ۱۱۳۵ ۱۱۳۶ ۱۱۳۷ ۱۱۳۸ ۱۱۳۹ ۱۱۴۰ ۱۱۴۱ ۱۱۴۲ ۱۱۴۳ ۱۱۴۴ ۱۱۴۵ ۱۱۴۶ ۱۱۴۷ ۱۱۴۸ ۱۱۴۹ ۱۱۵۰ ۱۱۵۱ ۱۱۵۲ ۱۱۵۳ ۱۱۵۴ ۱۱۵۵ ۱۱۵۶ ۱۱۵۷ ۱۱۵۸ ۱۱۵۹ ۱۱۶۰ ۱۱۶۱ ۱۱۶۲ ۱۱۶۳ ۱۱۶۴ ۱۱۶۵ ۱۱۶۶ ۱۱۶۷ ۱۱۶۸ ۱۱۶۹ ۱۱۷۰ ۱۱۷۱ ۱۱۷۲ ۱۱۷۳ ۱۱۷۴ ۱۱۷۵ ۱۱۷۶ ۱۱۷۷ ۱۱۷۸ ۱۱۷۹ ۱۱۸۰ ۱۱۸۱ ۱۱۸۲ ۱۱۸۳ ۱۱۸۴ ۱۱۸۵ ۱۱۸۶ ۱۱۸۷ ۱۱۸۸ ۱۱۸۹ ۱۱۹۰ ۱۱۹۱ ۱۱۹۲ ۱۱۹۳ ۱۱۹۴ ۱۱۹۵ ۱۱۹۶ ۱۱۹۷ ۱۱۹۸ ۱۱۹۹ ۱۲۰۰ ۱۲۰۱ ۱۲۰۲ ۱۲۰۳ ۱۲۰۴ ۱۲۰۵ ۱۲۰۶ ۱۲۰۷ ۱۲۰۸ ۱۲۰۹ ۱۲۱۰ ۱۲۱۱ ۱۲۱۲ ۱۲۱۳ ۱۲۱۴ ۱۲۱۵ ۱۲۱۶ ۱۲۱۷ ۱۲۱۸ ۱۲۱۹ ۱۲۲۰ ۱۲۲۱ ۱۲۲۲ ۱۲۲۳ ۱۲۲۴ ۱۲۲۵ ۱۲۲۶ ۱۲۲۷ ۱۲۲۸ ۱۲۲۹ ۱۲۳۰ ۱۲۳۱ ۱۲۳۲ ۱۲۳۳ ۱۲۳۴ ۱۲۳۵ ۱۲۳۶ ۱۲۳۷ ۱۲۳۸ ۱۲۳۹ ۱۲۴۰ ۱۲۴۱ ۱۲۴۲ ۱۲۴۳ ۱۲۴۴ ۱۲۴۵ ۱۲۴۶ ۱۲۴۷ ۱۲۴۸ ۱۲۴۹ ۱۲۵۰ ۱۲۵۱ ۱۲۵۲ ۱۲۵۳ ۱۲۵۴ ۱۲۵۵ ۱۲۵۶ ۱۲۵۷ ۱۲۵۸ ۱۲۵۹ ۱۲۶۰ ۱۲۶۱ ۱۲۶۲ ۱۲۶۳ ۱۲۶۴ ۱۲۶۵ ۱۲۶۶ ۱۲۶۷ ۱۲۶۸ ۱۲۶۹ ۱۲۷۰ ۱۲۷۱ ۱۲۷۲ ۱۲۷۳ ۱۲۷۴ ۱۲۷۵ ۱۲۷۶ ۱۲۷۷ ۱۲۷۸ ۱۲۷۹ ۱۲۸۰ ۱۲۸۱ ۱۲۸۲ ۱۲۸۳ ۱۲۸۴ ۱۲۸۵ ۱۲۸۶ ۱۲۸۷ ۱۲۸۸ ۱۲۸۹ ۱۲۹۰ ۱۲۹۱ ۱۲۹۲ ۱۲۹۳ ۱۲۹۴ ۱۲۹۵ ۱۲۹۶ ۱۲۹۷ ۱۲۹۸ ۱۲۹۹ ۱۳۰۰ ۱۳۰۱ ۱۳۰۲ ۱۳۰۳ ۱۳۰۴ ۱۳۰۵ ۱۳۰۶ ۱۳۰۷ ۱۳۰۸ ۱۳۰۹ ۱۳۱۰ ۱۳۱۱ ۱۳۱۲ ۱۳۱۳ ۱۳۱۴ ۱۳۱۵ ۱۳۱۶ ۱۳۱۷ ۱۳۱۸ ۱۳۱۹ ۱۳۲۰ ۱۳۲۱ ۱۳۲۲ ۱۳۲۳ ۱۳۲۴ ۱۳۲۵ ۱۳۲۶ ۱۳۲۷ ۱۳۲۸ ۱۳۲۹ ۱۳۳۰ ۱۳۳۱ ۱۳۳۲ ۱۳۳۳ ۱۳۳۴ ۱۳۳۵ ۱۳۳۶ ۱۳۳۷ ۱۳۳۸ ۱۳۳۹ ۱۳۴۰ ۱۳۴۱ ۱۳۴۲ ۱۳۴۳ ۱۳۴۴ ۱۳۴۵ ۱۳۴۶ ۱۳۴۷ ۱۳۴۸ ۱۳۴۹ ۱۳۵۰ ۱۳۵۱ ۱۳۵۲ ۱۳۵۳ ۱۳۵۴ ۱۳۵۵ ۱۳۵۶ ۱۳۵۷ ۱۳۵۸ ۱۳۵۹ ۱۳۶۰ ۱۳۶۱ ۱۳۶۲ ۱۳۶۳ ۱۳۶۴ ۱۳۶۵ ۱۳۶۶ ۱۳۶۷ ۱۳۶۸ ۱۳۶۹ ۱۳۷۰ ۱۳۷۱ ۱۳۷۲ ۱۳۷۳ ۱۳۷۴ ۱۳۷۵ ۱۳۷۶ ۱۳۷۷ ۱۳۷۸ ۱۳۷۹ ۱۳۸۰ ۱۳۸۱ ۱۳۸۲ ۱۳۸۳ ۱۳۸۴ ۱۳۸۵ ۱۳۸۶ ۱۳۸۷ ۱۳۸۸ ۱۳۸۹ ۱۳۹۰ ۱۳۹۱ ۱۳۹۲ ۱۳۹۳ ۱۳۹۴ ۱۳۹۵ ۱۳۹۶ ۱۳۹۷ ۱۳۹۸ ۱۳۹۹ ۱۴۰۰ ۱۴۰۱ ۱۴۰۲ ۱۴۰۳ ۱۴۰۴ ۱۴۰۵ ۱۴۰۶ ۱۴۰۷ ۱۴۰۸ ۱۴۰۹ ۱۴۱۰ ۱۴۱۱ ۱۴۱۲ ۱۴۱۳ ۱۴۱۴ ۱۴۱۵ ۱۴۱۶ ۱۴۱۷ ۱۴۱۸ ۱۴۱۹ ۱۴۲۰ ۱۴۲۱ ۱۴۲۲ ۱۴۲۳ ۱۴۲۴ ۱۴۲۵ ۱۴۲۶ ۱۴۲۷ ۱۴۲۸ ۱۴۲۹ ۱۴۳۰ ۱۴۳۱ ۱۴۳۲ ۱۴۳۳ ۱۴۳۴ ۱۴۳۵ ۱۴۳۶ ۱۴۳۷ ۱۴۳۸ ۱۴۳۹ ۱۴۴۰ ۱۴۴۱ ۱۴۴۲ ۱۴۴۳ ۱۴۴۴ ۱۴۴۵ ۱۴۴۶ ۱۴۴۷ ۱۴۴۸ ۱۴۴۹ ۱۴۵۰ ۱۴۵۱ ۱۴۵۲ ۱۴۵۳ ۱۴۵۴ ۱۴۵۵ ۱۴۵۶ ۱۴۵۷ ۱۴۵۸ ۱۴۵۹ ۱۴۶۰ ۱۴۶۱ ۱۴۶۲ ۱۴۶۳ ۱۴۶۴ ۱۴۶۵ ۱۴۶۶ ۱۴۶۷ ۱۴۶۸ ۱۴۶۹ ۱۴۷۰ ۱۴۷۱ ۱۴۷۲ ۱۴۷۳ ۱۴۷۴ ۱۴۷۵ ۱۴۷۶ ۱۴۷۷ ۱۴۷۸ ۱۴۷۹ ۱۴۸۰ ۱۴۸۱ ۱۴۸۲ ۱۴۸۳ ۱۴۸۴ ۱۴۸۵ ۱۴۸۶ ۱۴۸۷ ۱۴۸۸ ۱۴۸۹ ۱۴۹۰ ۱۴۹۱ ۱۴۹۲ ۱۴۹۳ ۱۴۹۴ ۱۴۹۵ ۱۴۹۶ ۱۴۹۷ ۱۴۹۸ ۱۴۹۹ ۱۵۰۰ ۱۵۰۱ ۱۵۰۲ ۱۵۰۳ ۱۵۰۴ ۱۵۰۵ ۱۵۰۶ ۱۵۰۷ ۱۵۰۸ ۱۵۰۹ ۱۵۱۰ ۱۵۱۱ ۱۵۱۲ ۱۵۱۳ ۱۵۱۴ ۱۵۱۵ ۱۵۱۶ ۱۵۱۷ ۱۵۱۸ ۱۵۱۹ ۱۵۲۰ ۱۵۲۱ ۱۵

آج ہندی پڑھنے میں نو مشقوں کو ایک سخت دقت کا سامنا پڑتا ہے۔ ہندی زبان اب لسانی ارتقا کی اس منزل میں پہنچ چکی ہے جہاں ارکانِ تہجی syllable کے خاتمے پر مضمتے ساکن ہو جاتے ہیں لیکن اس تصور کی وجہ سے دیہاتی مکاتب میں ابھی تک یوں پڑھایا جا رہا ہے 'चलती' بجائے چلتی یعنی [n] متحرک بجائے ساکن ہے۔ اس اعتبار سے اردو کا جزم (د) زیادہ صحیح تلفظ کی جانب رہبری کرتا ہے۔

عربی فارسی رسم خط میں مصوّتوں کی مذکورہ بالا اقدار تین مکمل شکلوں (یعنی ا، ی، و) اور تین اعراب (زیر، زبر، پیش) کے علاوہ میں اظہار کی جاتی ہیں۔ باقی ماندہ انھیں سے مرکب شکلوں میں ظاہر کی جا سکتی ہیں۔ اگر دیوناگری کی ترتیب ملحوظ رکھتے ہوئے ہم اپنے مصوّتوں کو اُردو رسم خط میں پیش کرنا چاہیں تو یہ شکلیں بنتی ہیں:

[illegible]

میشالیں:

نل مال، مل میل، مل مُوَل، میل میل، موَل موَل

دیوناگری رسم خط اور سنسکرت صوتیات لسانی نقطہ نظر سے اہم ہونے کے باوجود بعض لسانی مغالطوں کا شکار ہے مثلاً ऋ اور ॠ کے اظہار میں ऋ کو ऋ کی طویل شکل تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ تصور بارہ کھڑی کے بیشتر جوڑوں میں پوشیدہ ہے لیکن جدید صوتیاتی تجزیے سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ان مصووتوں میں صرف لمبائی کا اختلاف نہیں بلکہ مخارج کا بھی ہے۔ چنانچہ بین الاقوامی صوتیاتی رسم خط میں (جو رومن ہرینی ہے) ان مخارج کے اختلافات کو پیش نظر رکھ کر ہر مصووتے کے لیے علاحدہ علامت مقرر کی گئی ہے۔

2 a, Li Au

ਸ਼ ਸ਼ਾ, ਫ਼ ਫ਼ੀ, ਤ ਤ

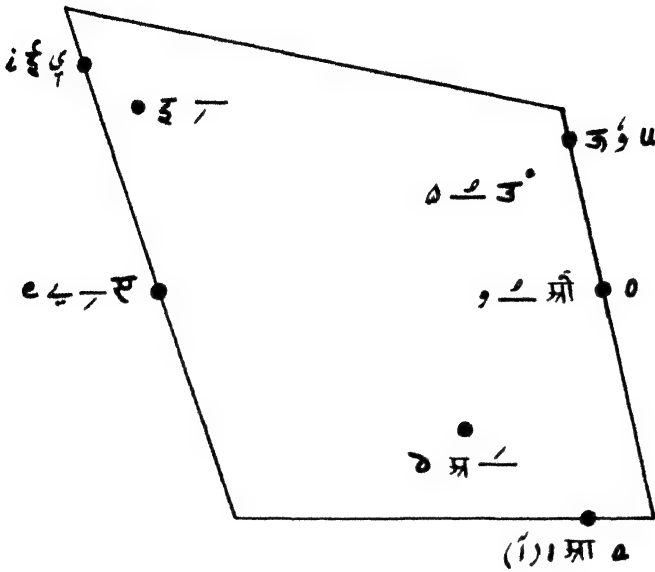
2 0 21 25

ੴ ਸ੍ਰੀ ਦੇ ਸ੍ਰੀ

مُصہوٰتوں کے چوکھٹے میں جو انسانی مُنہ کی علم الاشکال کی روشنی میں مُشکل پیش کرتا ہے۔



ان مُصوّتوں کو حسب ذیل انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔



### اُردو کے مُصوّتے

اُردو مُصوّتوں کی تاریخ نہایت دلچسپ ہے۔ جبکہ مُصوّتے خالص اُریائی ہیں۔ مُصوّتوں میں ہندی، فارسی اور عربی آوازوں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ ان آوازوں کو حسب ذیل مرکبات میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

1۔ خالص ہندی آوازیں: پھ، تھ، ٹھ، چھ، کھ، بھ، دھ، ڈھ، جھ، گھ، ٹ، ڈ، ٹھ، ڈھ۔

2۔ خالص فارسی: ژ

3۔ خالص عربی: ق

4۔ ہندی فارسی مشترک: ب، پ، ت، ج، چ، د، ر، س، ش، ہ، گ، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

5۔ ہندی عربی مشترک: ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ہ، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

6۔ فارسی عربی مشترک: ب، ت، ج، ح، خ، د، ر، ز، س، ش، ع، غ، ہ، ن، ق، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

7۔ ہندی فارسی عربی مشترک: ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی۔  
لیکن اُردو رسم خط میں اس سے زیادہ حروف پائے جاتے ہیں مثلاً ذ، ض، ظ، ط، ث، ص وغیرہ۔  
یہ تمام حروف ہیں صوت نہیں۔ اُردو رسم خط کے لیے ایک طرح سے زائد حروف ہیں۔ عربی فارسی لسانی روایت کی دھاک ابھی تک اسی طرح قائم ہے کہ اصلاح کی تمام کوششوں کے باوجود ان سے چھٹکارا نہیں مل سکا ہے صوتیاتی نقطہ نظر سے اُردو کی اصولیت کو حسب ذیل طور پر مرتب کیا جاسکتا ہے:

### اُردو کے مُصنّفے

دوبہ	دندان	معلوی	حنکی	غشائی	لہائی	
پ	ت	ٹ	ج	ک	ق	غیر مسموع
پھ	تھ	ٹھ	چھ	کھ		نفسی
ب	د	ڈ	ج	گ		مسموع
بھ	دھ	ڈھ	جھ	گھ		نفسی
م	ن					مسموع
ف	س		ش	خ		غیر مسموع
و	ز		(ژ)	غ		مسموع
	ر					مسموع
	ل					مسموع
		ڑ				مسموع
		ڑھ				مسموع (نفسی)
			ی			نیم مُصنّفوتہ

اس طرح اُردو کے کل مُصنّفے 37 ہوتے ہیں (مقابلہ کیجیے تعداد کا حروف سے) ان میں سے (ژ) سے مرتب الفاظ اس قدر کم ہیں کہ اس کا اخراج کیا جاسکتا ہے۔ صرف چند لفظ ہیں از دھام، از دبا۔ جن کی دوسری شکل از دھام، از دھا بھی رائج ہے۔  
(لیکن مزہ اور مزگاں کا کیا کیجیے گا؟ اور خاص طور پر غائب کی "مثرہ ہائے دراز" کا صرف

ایک لفظ کی خاطر اسے آپ اُردو صوتیات میں رکھنا چاہیں تو مجھے کوئی اعتراض نہیں)۔

یہاں میں اُردو رسم خط کی کم مائیگی کی جانب اشارہ کر دینا ضروری سمجھتا ہوں یعنی فنی (ہائے مخلوط والی) آوازوں کی جانب۔ یہ آوازیں اپنی وسعت اور تقسیم کے باعث اُردو کے نظام صوت کی مفرد آوازیں ہیں۔ ہندی رسم خط میں ان کے لیے علامہ حروف بھی قائم کیے گئے ہیں لیکن اُردو حروف تہجی میں یہ مرکب آوازیں تصور کی گئی ہیں اور اسی بنا پر اُردو تدریس کا یہ انداز ہنوز جاری ہے کہ گ ہ ز ہر گھ ب ہر ز ہر بھ ہر جو صوتی نقطہ نظر سے مہمل ہے کہ مبنی ہے حرف کے تصور پر۔ مضمتموں کے سلسلے میں اُن زائد حروف کا ذکر بھی ضروری ہے جو عربی سے لیے گئے ہیں اور جو ہمارے حروف تہجی اور نظام درس کے لیے پیرتسمہ پائے ہوئے ہیں۔ میری مراد

ذ ، ض ، ظ ، ط ، ث ، ص ، ح وغیرہ سے ہے۔

صوتی نقطہ نظر سے یہ سب مُردہ لاشیں ہیں جسے اُردو رسم خط اٹھاتے ہوئے ہے۔ صرف اس لیے کہ ہمارا لسانی رشتہ عربی سے ثابت رہے۔

”ع“ کی شکل ذرا مختلف ہے۔ ہر چند یہ قریب المخرج مصوتے میں ضم ہو جاتا ہے، لیکن بعض جگہ ایک صوتی کھٹک بن کر اپنے اثرات ہمارے لہجہ میں چھوڑ جاتا ہے۔ عام طور پر —

معلوم	کو	مالوم
عرب	کو	اُرب
منع	کو	منا

ہی بولا جاتا ہے (قطع نظر چند عربی دانوں کے)۔ لیکن اس قسم کے مقامات پر دوسری صوت پائی جاتی ہے۔ مثلاً شعرا (مسج) موعود جہاں ”ع“ ایک مخصوص اعراب کی شکل میں قائم رہتا ہے۔

عربی فارسی کے جو مضمتم اُردو صوتیاتی نظام کو جزو بن گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔  
ف ، ز ، خ ، غ ، ق۔ ”ق“ کو چھوڑ کر یہ بیشتر رگڑ دار آوازوں کی صف میں آتے ہیں۔ ان کا اثر اُردو شاعری کے صوتی آہنگ پر کافی پڑا ہے۔ اور جو لوگ آہنگ شعر کے اصولوں کا مطالعہ کرتے ہیں ان کے لیے یہ ایک علامہ دلچسپ سلسلہ ہے۔

**اُردو کی انہی آوازیں اور ان کی خصوصیات**

nasalization کے عمل کا اُردو صوتیات میں حسب ذیل انداز میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

1. انفی مُصَوِّتے Nasal consonants

2. انفی مُصَوِّتے Nasalized vowels

3. انفیائی اہم آہنگی Homorganic Nasalization

1۔ اُردو کے تمام مُصَوِّتے (vowels) انفیائے جاسکتے ہیں۔ گو لفظ کے اندر ہر مقام پر یہ ممکن نہیں۔

ڈاٹ	ڈاٹ
باٹ	باٹ
مے	مے
گئی	گئی
تھی	تھی

ضمنی اور غیر اہم انفیائے Nasalization کی مثالیں عام طور پر پائی جاتی ہیں مثلاً ایسے الفاظ جن میں ”م“ یا ”ن“ کے پاس واقع مُصَوِّتے انفی رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ اُردو کے بعض علاقوں بالخصوص دہلی اور اس کے اطراف میں اس کی مثالیں کثرت سے مل جاتی ہیں جس کا اثر ہمیں قدیم دکنی پر بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً

دیں : کوئے کوئے : آنکے : (قدیم)

یا

آنٹا۔ چانول : گھانس : جاناں (جدید)

یہ غیر ضروری انفیانا اُردو میں ناشستہ تلفظ کی علامت سمجھی جاتی ہے۔ اس لیے کہ اُردو میں جیسا کہ اوپر مذکور ہو چکا ہے Nasalization معنی کی تبدیلی اور افعال کی تعداد و تخفیف کی وضاحت کے لیے بہت زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

جہاں تک انفی مُصَوِّتوں کا تعلق ہے اُردو میں صرف دو مُصَوِّتے ہیں :-

”م“ اور ”ن“

सा (ٹ) کی آواز اُردو نے اپنے ارتقا کے کسی دور میں نہیں اپنائی۔ ہندی بولیوں میں بھی یہ عام طور پر ”ن“ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جدید ہندی میں بہت سے سنسکرت الفاظ کے clusters کی طرح اس کا بھی تعلیم کے ذریعہ احیا ہو رہا ہے۔

”ن“ کی آواز جب کسی دوسرے مُصمتے سے قبل واقع ہوتی ہے تو ہم آہنگ Homorganic ہو جاتی ہے۔ مثلاً

ن ، ب	انہ
ن ، ت ، د	سنت : اندازہ
ن ، ڈ ، ٹ	انڈا : انٹ
ن ، ج ، چ	رنج : رنج
ن ، گ	رنگ : دنگ

لیکن جب یہ آواز عربی صوت ”ق“ کے ساتھ واقع ہوتی ہے تو ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ مثلاً

انقلاب : انقباض : انقسام وغیرہ  
 ”ک“ کی آواز کے ساتھ میں حسب ذیل مُشتقات مل جائیں گی:  
 انکار : انکسار : انکشاف  
 دولہی : کنہ

”ن“ کا غیر آہنگ ہونا اس بات کی بھی دلیل ہوتا ہے کہ الفاظ مفرد نہیں بلکہ مرکب ہیں:  
 اُن مول : اُن میل : اُن پڑھ : اُن بن : اُن کے : اُن بان  
 لیکن اُردو صوتیات کے عام رُحمان کے تحت بعض مرکب الفاظ تک میں ”ن“ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

کنٹوپ (کن + ٹوپ) : اُن داتا (اُن + داتا)

## اُردو کی کوز آوازیں

اُردو میں کوز یا معکوسی Retroflex آوازیں خالص ہندوستانی بلکہ آریائی بھی نہیں بیشتر ذرا ویدی لسانی روایت کی دین ہیں۔ شاید اسی لیے یہ شمالی ہند کی آریائی زبانوں میں اس قدر نمایاں نہیں جتنی کہ ذرا ویدی زبانوں میں پائی جاتی ہیں۔ ہندی کے برعکس سنسکرت کی بعض معکوسی آوازوں کو اُردو نے اپنے ارتقا کے کسی دور میں قبول نہیں کیا؛ مثلاً

शृष्णं शृष्णं

جو ہمیشہ اردو میں چھ یا کھ، ن اور ش ہوجاتے ہیں۔  
اردو کی معکوسی آوازیں حسب ذیل ہیں:

ٹ	ٹ
ڈ	ڈ
ڑ	ڑ

ان میں ڈ، ٹ، ڈھ، ڑ، ڈھ۔ کی تقسیم اردو کے نظام صوت میں تکمیلی Supplementary انداز میں پائی جاتی ہے جسے ایک جدول کے ذریعہ پیش کیا جاسکتا ہے: (دیکھیے نوٹ)

لفظ کے آخر میں	لفظوں کے درمیان میں	لفظوں کے ابتدا میں	
x	x	✓	ڈ
x	x	✓	ڈھ
x	✓	x	ڈ (مُشد)
✓	✓	x	ڈ (انفی)
✓	✓	x	ڑ
x	x	x	ڑ (مُشد)
✓	✓	x	ڑھ
✓	x	x	ڑھ (انفی)

## تجزیاتی مشاہدات

(۱) "م" کی آواز صرف لفظوں کے شروع میں آتی ہے۔ ڈر، ڈال، ڈول آخر میں ہمیشہ نوں غنت سے ساتھ آتی ہے۔ انگریزی کے مستعار لفظ مُستثنیات میں سے ہیں۔ مثلاً روڈ، پورڈ، کارڈ لے

(نوٹ) س کی علامت موجودگی کو ظاہر کرتی ہے اور x کی علامت غیر موجودگی کو۔

لے چند ایسی لفظ جو اس اصول سے مُستثنیٰ ہیں، حسب ذیل ہیں:

لاڈ۔ اُہڈ۔ کھڈ

لاڈ اور کھڈ پرکارت میں مُشد (اُہڈ اور کھڈ) ہیں جو اردو میں غیر مُشد بتائے گئے ہیں۔

(2) اُردو کا کوئی لفظ ”ڑیا“ ”ڑھ“ سے شروع نہیں ہوتا۔

(3) ”ڑھ“ کی آواز صرف الفاظ کی ابتدا میں پائی جاتی ہے۔ وسطی طور پر یہ مُشَدَّد ہوتی ہے، ”ڈ“ کے ساتھ (مثلاً بڑھا) لفظ کے اختتام پر یہ ”ڑھ“ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً علی گڑھ پر علی گڑھ فصیح ہے۔

”ڑھ“ اور ”ڑھ“ کا باہمی ربط ذیل کی مثالوں سے بھی واضح کیا جاسکتا ہے۔

بڑھا	یا	بوڑھا
گڑھا	یا	گوڑھا
ٹھڈی	یا	ٹھوڑی

”ڑ“ اور ”ر“ کا تعلق (فصاحت کے نقطہ نظر سے)

پوری	پوڑی
کجوری	کجوڑی
کدور	کڈوڑ
ساری	ساڑھی
پھلواری	پھلوڑی

## اُردو کے نفسی مُصنعتے

”ہ“ کی چستانی آواز سے قطع نظر جو اُردو زبان کا ایک حلقی صوتیہ ہے، دیگر ہند آریائی زبانوں کی طرح نفسی آوازیں اُردو کی خصوصیت ہیں۔ ان کی کل تعداد گیارہ ہے۔ جن میں سے دس بندشی آوازیں ہیں اور ایک تھپک دار تفہیل حسب ذیل ہے:

بندشی غیر مسموع : پھ ، تھ ، ٹھ ، جھ ، گھ  
 بندشی مسموع : بھ ، دھ ، ڈھ ، بھ ، گھ  
 تھپک دار مسموع : ڑھ

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے یہ آوازیں اُردو کے صوتی نظام میں صوتیہ Phoneme کا حکم رکھتی ہیں اور دیوناگری لپی میں ان کے لیے مستقل اور علامہ حروف بھی ہیں۔ لیکن اُردو میں ہائے مخلوط کے استعمال کی وجہ سے انہیں متوازی غیر نفسی آوازوں کے تابع سمجھا گیا ہے اور

اس لیے اردو حروف تہجی میں ان کی علاحدہ شکلوں کا تعین نہیں کیا گیا ہے۔ مذکورہ بالافسی صوتیوں کی فہرست میں ”لہ“۔ ”مہ“۔ ”نہ“۔ ”دھ“۔ ”رھ“ کا اضافہ کیا جاسکتا ہے لیکن یہ بہت کم الفاظ میں آتے ہیں۔ اس لیے ان کا علاحدہ ذکر عام طور پر نہیں کیا جاسکتا۔ ان سے مرکب الفاظ کی مثالیں یہ ہیں:-

کولہو۔ تمھارا۔ ننھا۔ وھاں

ان فسی آوازوں اور بنیادی فسی صوتیوں کا خاص فرق یہ ہے کہ جبکہ ”پٹ اور پھٹ“۔ ”ٹھک اور ٹھک“۔ ”ٹاٹ اور ٹھاٹ“۔ ”چل اور چھل“۔

”کل اور کلن“۔ ”کلن اور کلھن“ اور ”ڈال اور ڈھال“ میں ”پ اور پھ“۔ ”ت اور تھ“۔ ”ٹ اور ٹھ“۔ ”ک اور کھ“۔ ”گ اور گھ“ میز Distinctive آوازیں ہیں۔ لہ، مھ وغیرہ میز نہیں ہیں۔ دیوناگری تک میں ان کے لیے علاحدہ حروف نہیں بنائے گئے ہیں۔

## مُصَوَّتوں اور مُصَوَّتوں میں کمیّت

ہندوستان کے قواعد نویسوں میں یہاں کی زبانیں کے مصوَّتوں کی کمیّت کے بارے میں خاصی غلط فہمی رہی ہے۔ ناگری ہی کی تشکیل میں یقیناً یہ مغالطہ صوتیاتی پوشیدہ ہے کہ مُصَوَّتوں کی دو قسمیں ہیں۔ (۱) لمبے (۲) مختصر اور یہ دونوں آپس میں بدل بھی جاتے ہیں۔ اردو رسم خط پہ نمونہ مُصَوَّتوں کا ترجمان ہے اس لیے ہند آریائی صوتیاتی اقدار کی ادائیگی میں اور زیادہ پیچیدگیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ مثلاً چھوٹے مُصَوَّتے (زیر، زیر، پیش) چونکہ لکھے نہیں جاتے اس لیے اردو رسم خط میں الفاظ کا تلفظ مسلسل بدلتا رہا ہے صوتیاتی نقطہ نظر سے اردو کے مُصَوَّتوں کی کمیّت اس قدر اہم نہیں جس قدر کہ ان کی کیفیت۔ اردو میں دس مُصَوَّتے بنیادی ہیں اس لیے (۱) ا، (۲) آ، (۳) ای، (۴) اُ، (۵) او، (۶) اُ، (۷) کی چھوٹی شکل سمجھنا بنیادی غلطی ہے۔ جبکہ (۸) ایک درمیانی وسطی مُصَوَّت ہے۔ (۹) ایک زیریں عقبی مُصَوَّت ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی چھوٹی بڑی شکلیں نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ (۱) ا، (۲) آ، (۳) ای، (۴) اُ، (۵) او، (۶) اُ سے یقیناً کم ہے لیکن یہ طوں کسی طرح میز نہیں۔ ”آسمان“ کو عوامی تلفظ میں ”آسمان“ کہا جاتے تب بھی قسم کی معیناتی تبدیلی وقوع پذیر نہیں ہوتی۔

۱۔ سنسکرت سے برعکس اردو کا کوئی لفظ (۱) — (۲) یعنی چھوٹے مُصَوَّتوں پر ختم نہیں ہوتا۔



2۔ طویل مُصَوّتے "ا" "ی" "ے" "و" جب دو سے زیادہ رکن آہتی Sylla-  
-ble رکھنے والے الفاظ میں آتے ہیں تو قدرے چھوٹے ادا کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی کیفیت میں اختصار کا  
باوجود ان کی کیفیت quality "ا" "ی" "ے" "و" سے ممتاز ہوتی ہے۔  
لیکن جب بھی مُصَوّتے ایک رکن آہتی والے الفاظ میں (مثلاً آ۔ جا۔ کھا) میں آتے ہیں تو  
یہ معمول سے زیادہ طویل ادا کیے جاتے ہیں۔

3۔ اُردو مُصَوّتوں کی لمبائی پر اس وقت بھی اثر پڑتا ہے جب کہ کسی مُصَوّتے کے بعد آنے والا  
مُصَوّتہ مسوع ہو، تاہم یہ مسوع کے پاس طویل تر ہو جاتا ہے اور غیر مسوع کے پاس مختصر مثلاً:

آ: پُ ے آپ  
آ: دھ ے اٹھ  
ا: یڑھ ے ایک

4۔ طویل مُصَوّتے انفی مُصَوّتے سے پہلے آئیں تو قدرے مختصر ادا کیے جاتے ہیں:

مقابلہ کیجیے۔  
دان کا دا: ل سے  
چین (چی) کا چیل (چی: ل) سے  
سم (سے م) کا سیر (سے: ر) سے

5۔ لیکن انفی مُصَوّتوں کی صورت حال دیگر ہے۔ یہ طویل ہو جاتے ہیں۔

مثلاً: چاند، گیند، ہینگ، جس کا مقابلہ چاو۔ گید، ہینگ سے کیجیے تو آخر الذکر الفاظ میں  
مُصَوّتے مختصر ٹھہریں گے۔

### مُصَوّتوں کے خوشے CONSONANTAL CLUSTERS

اُردو کوئی لحاظ سے آمیزتہ زبان ہے لیکن اس کی صوتیات کے چوکھٹے میں مستعار الفاظ کی  
ہڈیاں پسلیاں تو مزور کر درست کردی جاتی ہیں۔ یہ عمل سب سے زیادہ clusters میں  
نظر آتا ہے اور صوتیات کا عام رُحمان clusters کے خلاف ہے۔ اتفاق سے عربی، فارسی،  
سنسکرت اور انگریزی جن زبانوں سے اس نے اپنی لغت کا خزانہ بھرا ہے clusters سے

بھری پڑی ہیں۔ یہ *clusters* عام طور پر الفاظ کے شروع میں آتے ہیں اور کبھی کبھی خاتمے پر بھی۔ جب کہ خاتمے کے خوشے کا آرد و احترام کرتی ہے۔ لفظ کی ابتدا کے خوشے اس کے لیے ناقابل برداشت ہیں۔ مثلاً

संस्कृत :	برہمن : برہمن	ब्रह्मसा
پراکرت :	پُر اکرت	प्राकृत
پرجا :	پُر جا	प्रजा
انگریزی :	اسپرٹ : سپرٹ	SPIRIT
	اسٹیشن : اسٹیشن	STATION
	اسکول : اسکول	SCHOOL
عربی :	مُذَر : مُذَر	
	بُذَر : بُذَر	
	عُذَر : عُذَر	

لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ چونکہ عربی کے بیشتر لیے الفاظ میں کلمہ لفظ کے اختتام پر آتا ہے اس لیے علمیت اور فصاحت یہاں شادہ کرتی رہتی ہے کہ غلط العام سے آگے بڑھ کر غلط العوام کی توجہ اپنے سر نہ لی جائے۔ مثلاً

تَحْت	نہ کہ	تَحْت
مُفَت	نہ کہ	مُفَت
ذِکْر	نہ کہ	ذِکْر
وَقْتُ	نہ کہ	وَقْتُ

بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ پنجاب اور یوپی کے مغربی اضلاع میں ایک اُچان عوامی بولیسوں میں یہ بھی موجود ہے کہ جہاں کلمہ نہ ہو وہاں بھی شاید علمیت دیکھانے کے لیے پیدا کر دیا جائے۔ مثلاً

غَلَط	کا	غَلَط
شَرَف	کا	شَرَف
مَرَض	کا	مَرَض
مَرَض	کا	مَرَض

مستندوں کے خوشوں کے سلسلے میں یہ بنیادی مسئلہ بار بار ذہن میں اٹھتا ہے کہ کیا اردو زبان ارتقا کے ان مدارج پر پہنچ گئی ہے جہاں اس کا بولنے والا یہ کہہ سکے کہ:

مستند ھ میرا فرمایا ھوا

اپنے فرمائے ہوئے کے مستند ہونے کی شہادت کئی سو برس پہلے نسخ میں اخلافتھا

نے ان الفاظ میں دی ہے:

”ہر لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا، عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پُوربی، از رُوئے اصل غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو یہی صحیح ہے، اگر خلاف اصل مستعمل ہے تو یہی صحیح ہے۔ کیونکہ جو کچھ خلاف اردو ہے غلط ہے۔“

---

# اُردو لفظ کا صوتی و تجربہ صوتیاتی تجزیہ

( "لفظ" کی تعریف اور حد بندی )

ہماری تفتیش کا نقطہ آغاز کوئی تکلمی گروہ یا جملہ ہونا چاہیے جو بذاتِ خود میسا کر سپیر ۱۰۰ کا خیال ہے "صوتیاتی عناصر کی حرکیات" پر مشتمل ہوتا ہے جو یکے سے 55 Language اے چھوٹی چھوٹی ذیلی اکائیوں — یعنی تراکیب میں تقسیم کیا جاسکتا ہے جو بذاتِ خود گاتار تکلمی سلسلوں کی حیثیت رکھتی ہیں اور جنہیں خاموشی کے مختصر وقفے کی مدد سے پہچانا جاسکتا ہے۔ موجودہ مطالعے میں الفاظ خاص منفصل اجزاء کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن 'سیاقِ عبارت' کو بھی ہمیشہ ملحوظ رکھا گیا ہے۔

لفظ جو اس مقالے کا موضوع ہے۔ قواعدی اکائیوں میں صرف ایک اکائی ہے جو اجزاء کے غیر صوتیاتی تغیر "کالکٹرز" سے دار ہوتا ہے۔ صوتیاتی نقطہ نظر سے یہ بات ہمیشہ واضح نہیں ہوتی تاہم لفظ کی ایک کارآمد تعریف کا تعین ممکن ہو سکتا ہے۔ خواہ وہ عارضی ہی کیوں نہ ہو۔ ہر زبان میں ان مقامات کا تعین ضروری ہوتا ہے جہاں سے ایک لفظ کو دوسرے لفظ سے علاحدہ کرتے ہیں۔ بڑی اکائیوں (جملوں اور ترکیبوں) اور چھوٹی اکائیوں (صوت رکن اور تکلمی ڈازوں) کا مطالعہ اس قواعدی اکائی کی حد بندی اور شناخت سے پہلے ہونا چاہیے جسے "آلی آزاد شکل" کہتے ہیں۔ بنیادی سانیاتی مواد انہیں "ٹکڑوں" "ٹکڑوں" فقروں اور جملوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ جن کے دائرے میں الفاظ کی حد بندی اور شناخت کی جاسکتی ہے؛ بعض قواعدی اور پیشہ اکائیوں سے واقفیت ضروری نہیں بلکہ تجربہ صوتیاتی تجربے کے لیے مفید بھی ہے بعض اوقات بڑے تجربہ صوتیاتی اجزاء کو قواعدی اکائیوں کے حوالے سے بیان کرنا زیادہ آسان ہوتا ہے

”قواعدی ماحولوں کو تجزہ صوتیاتی اصطلاحات میں پیش کرنا بہا بھی ہے اور مفید بھی“ کسی جملے کے دو ساکت کناروں اور تدریجی صوت رکنی حرکات نبض کے درمیان واقع الفاظ اپنے اندر متاثر و مدت رکھتے ہیں اور ایک انوکھے اور واحد وجود کا تجزیہ بھی“

جملے کے تجزیے سے اردو کی جہری آوازوں اور مصمتوں کے نظام کا تعین ممکن ہو سکے گا اس نظام کی تشکیل کافی حد تک مماثل صوتیاتی سیاق کے اندر متبادل اجزاء کی گردانوں کی ترتیب کے ذریعے اور معنیاتی نقطہ نظر سے وقوع پذیر ہونے والے ہم متبادلات کی تعداد کو ملحوظ رکھتے ہوئے عمل میں آتی ہے۔ اس نوع کا تجزیہ ابتداءً صوتیاتی ہوتا ہے۔ اس کا استعمال تجزہ صوتیاتی نظام کے تعین کی غرض سے کیا جاتا ہے۔

موسیقیاتی نظام کے مقابلے میں اس نظام کی تجریدی سطح کافی بلند ہوتی ہے۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوگا جب ہم زبان کی چند خصوصیات کو عروضیات Prosodies کے تحت بیان کریں گے ج

## متعین الفاظ کے اصول

**لفظ** اکائی کا صحیح تعین لسانیاتی ڈھانچے کے تجزیے کا ایک پیچیدہ ترین مسرہ ہے اردو میں لفظ کی اکائیوں کے تعین کے لیے دو اصول بروئے کار لائے جاسکتے ہیں۔

1۔ جملہ صوتیاتی۔

2۔ نحوی۔

ان میں سے باہم صرف ایک ہی قسم کا اصول لفظ کی اکائی کے تعین کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ بلکہ دونوں کے امتزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔

1۔ تجزہ صوتیاتی اصول زبان میں پائی جانے والی کسی بھی قسم کی تمنافی خصوصیات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ لفظ کی ابتدائی دہائی اور آخری حالتوں کا تقسیی سا پنچر بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اردو چونکہ ایک ’مخلوط‘ زبان ہے۔ اس نے اس کی بہت سی نکستی آوازیں اور الفاظ عربی اور فارسی سے مستعار ہیں۔ ان میں سے چند بل چال کے الفاظ مشتقات کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً۔

gutar gun.

Xarrata.

Xurrant.

غٹر غوں

خراتا

خُرانت

اس قسم کی خالص عربی اور فارسی آوازیں کے چند ہندی آوازوں کے ساتھ جوڑ دیا قریباً کو ممکن تصور نہیں کیا جاسکتا۔

عربی آوازیں :

خ۔ غ۔ ق۔ ف۔ ز۔

فارسی آواز :

ژ

ہندی (مقامی) آوازیں :

کھ، چھ، ٹھ، ٹھہ، پھ

گھ، بھ، ڈھ، ڈھہ، بھ

ٹ، ڈ، ٹ، ڈ

لہذا اردو میں 'خ'، 'غ'، 'ق'، 'ف'، 'ز' اور 'ژ' کی آوازیں چند مخصوص تقیسی سیاق میں لفظی نشان گر کا کردار ادا کرتی ہیں۔ مثلاً :-

(ا) باغ / پھولوں سے بھرا ہوا ہے۔

(ب) راز / کھولو۔

(ج) شاخ / ٹوٹ گئی۔

(د) شفیق / بھائی۔

2۔ اردو لفظ کے آخر میں واقع ہونے والا مصمتہ ہمیشہ 'ساکن' (ناکمل تلفظ رکھنے والا) ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ ہائے مصمتوں کی نکاسی بھی اتنے کمزور نفسی زور کے ساتھ ہوتی ہے کہ اردو رسم خط میں لوگ انھیں اکثر ہائے علامت کے بغیر لکھتے ہیں۔ لہذا اس کا شمار بھی لفظی نشان گر کی حیثیت سے ہونا چاہیئے۔ مثلاً :

(ا) جب باہر گیا۔

(ب) سب کا راستہ۔

یہاں دو آوازوں کا اتصالی تسلسل یعنی ب / اور / ب ک / دونوں لفظی نشان گر ہیں۔ یہ بات اس وقت واضح ہوتی ہے جب ہم "جب بہار" کا مقابلہ "شدوب" والے لفظ "جباؤ" سے کرتے ہیں جس میں زیادہ شدید اور قوی تنکسی عنصر پایا جاتا ہے۔

3۔ چوں کہ /اڑ/ اور /اڑھ/ لفظ کی ابتدا میں واقع نہیں ہوتے۔ اس لئے الفاظ کی مد بندی ان کی موجودگی سے بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی طرح /ڈ/ (چند مشتقات کے ساتھ اور انگریزی کے الفاظ میں) کا وقوع لفظ کی ابتدائی حالت میں پایا جاتا ہے۔ /پھر/ بھی لفظ کے آخر میں کبھی واقع نہیں ہوتا۔ لہذا چند سیاق میں یہ لفظ نشان گر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

4۔ صوتی امتیاز Prominence (یا تاکید کے نمونے) لفظ کی مد بندی کی کوئی قطعی علامت نہیں۔ اس سے لفظ کی شناخت میں مد و ضرورتی ہے کیوں کہ اردو میں لفظ کا صوتی امتیاز عام طور پر آخر کے تین سے زیادہ صوت ارکان پر منتقل نہیں کیا جاسکتا۔

5۔ مسرہری نمونے اور وقفے بھی لفظ کی مد بندی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اگرچہ صوتی امتیاز کی طرح ان سے بھی لفظ کی کوئی خاص رہنمائی نہیں ہوتی ہے۔

6۔ لفظ کی تعریف 'اقلی آزاد شکل' کی گئی ہے، یعنی وہ قلیل ترین سانیاتی اکائی جو با معنی طور پر تنہا بولی جاسکے۔ اقلی آزاد شکل ہونے کی حیثیت سے اس میں اضافہ، تخفیف، تبادل اور منتقلی ہوتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر 'من رو یا' میں اگر ہم 'ن' کے محل وقوع کو دیکھیں تو اسے 'تو' سے بدلا جاسکتا ہے۔ چوں کہ اس کی 'اقلی شکل' متعین ہو چکی ہے، لہذا اسے لفظ تصور کرنا چاہیئے۔

کسی لغوی اکائی کا منقسم نہ ہونا اہمیت کا حامل تو ہے، لیکن یہ لفظی اکائی کے تعین کا کوئی قطعی پیمانہ نہیں ہے۔

زبان کا بالکل اقلی عنصر ہونے کی وجہ سے 'لفظ کو ایک روایتی استحکام بھی حاصل ہے چوں کہ اردو ان معنوں میں ایک 'مخلوط زبان' ہے کہ اس میں عربی اور فارسی کے بے شمار الفاظ شامل ہیں۔ اس لئے اردو بولنے والوں کو لفظ کی مد بندی کا ایک درست اور برجستہ اندازہ رہتا ہے جسے وہ اپنے رسم خط میں دو لفظوں کے درمیان فاصلہ دے کر ظاہر کرتے ہیں۔

بہت سے موقعوں پر نحوی اصولوں کو تجربہ صوتیاتی اصولوں کا تکملہ سمجھا جاسکتا ہے لیکن ترتیب کی خصوصیات، غیر تقسیمیت اور روایتی عمل اردو الفاظ کے تعین میں بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

## صوت رکن اور صوتیاتی ساخت

اردو لفظ کی صوتیاتی اور تجربہ صوتیاتی ساخت کے لحاظ سے اسے چاروں حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جس میں وہاں کے صوت رکنوں سے مطابقت رکھنے والے ابجدات لکھے جاتے ہیں۔ دوسرا حصہ وہ ہے جس میں وہاں کے صوت رکنوں سے مطابقت رکھنے والے ابجدات لکھے جاتے ہیں۔ تیسرا حصہ وہ ہے جس میں وہاں کے صوت رکنوں سے مطابقت رکھنے والے ابجدات لکھے جاتے ہیں۔ چوتھا حصہ وہ ہے جس میں وہاں کے صوت رکنوں سے مطابقت رکھنے والے ابجدات لکھے جاتے ہیں۔

والے زیر مطالعہ ہر لفظ کو منفصل اسلوب میں مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ صوت رکن کی ساخت اور ایک صوت رکنی الفاظ کی ساخت کا فرق تیز سی کے ساتھ بولنے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ صوت ارکان کی قرینہ 'مسمی بنیاد' اضافی گونج اور امتداد ہے جس سے بول چال کے مدغم اور رواں اسلوب میں نمایاں اتار چڑھاؤ کا پتہ چلتا ہے۔

عمومی صوتیاتی اصطلاحات میں اردو صوت رکن کی ابتدا میں حسب ذیل معصمتی آوازیں سنی جاتی ہیں۔

پ	ت	ٹ	چ	ک
پھ	تھ	ٹھ	چھ	کھ
ب	د	ڈ	ج	گ
بھ	دھ	ڈھ	جھ	گھ
م	ن			
ف	س	ش		خ
	ز	(ژ)		غ
	ر			
				ق
و	ل	ی	ء	

ان سے 35 سادہ قطعی ابتدائی عناصر تشکیل پاتے ہیں جو اردو معصمتوں کے باقاعدہ ارکان ہیں۔ ان کی تعداد گنتا کر 34 بھی کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ (ژ) سے شروع ہونے والے الفاظ کی تعداد اردو میں بہت ہی کم ہے اور وہ بھی شعری لفظیات تک محدود ہیں۔

### قابل توجہ امور :

1. اردو میں ابتدائی معصمتی خوشے کا وقوع ممکن نہیں سنسکرت یعنی 'تسم' الفاظ میں پائے جانے والے تمام معصمتی خوشے اردو میں توڑ دیئے جاتے ہیں۔ ابتدائی معصمتی خوشوں میں تخفیف اردو کی ایک

خاص صفت ہے 'شدا' سنسکرت

اردو

brahman.

برہمن

brahman

برہمن



پڑچار Parcar      پڑچار Pracar      یہاں تک کہ انگریزی کے مستعار الفاظ میں بھی اسی نمونے کے مطابق تبدیلی ہوتی ہے:

Iskul or Sikul	اسکول یا سکول	School
Istāṣān or Sīṭṣān.	ایشین یا سٹیشن	Station

2:۔ چند ایسی مثالیں بھی پائی گئی ہیں جن میں ابتدائی حالتوں میں معصمتی خوشے نیم مصوتوں کے ساتھ ترتیب دیئے گئے ہیں۔ اگرچہ ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے۔ لیکن یہ الفاظ اُردو ذخیرہ الفاظ کا ایک اہم جزو ہیں؛ مثلاً:

Kya	کیا
kyun	کیوں
kyari	کیاری
Kyul.	خیال
Zyada.	زیادہ

حنکیت کا عنصر /ز/ اور /خ/ (صغیریوں) کے ساتھ زیادہ نمایاں نہیں ہونے پایا ہے جیسا کہ یہ نیم مصوتوں کے ساتھ نمایاں ہوا ہے، مثلاً کیا kya وغیرہ۔ دیوناگری رسم خط میں یہ خوشے صوت رکنی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اُردو رسم خط ان کی اصل فطرت کے انہار سے قاصر ہے۔ اسی لیے اس رسم خط میں یہ الفاظ پیار Piar اور کیا Kia ہو جاتے ہیں۔ پروفیسر فریتھ Firth کے روکن ہندوستانی رسم خط میں بھی ان کی حیثیت پیار (Piar) کی ہے جس میں یہ مفروضہ کام کر رہا ہے کہ i.....a میں y کا تسلسلہ اپنے صوتی انہار کے لیے کافی ہے، جیسے کہ دیار diar اور سیار Siar میں۔ لیکن تجربہ صوتیاتی اعتبار سے دیار اور پیار کے الفاظ کیا اور کیوں سے منف ہیں جن میں حنکیت کا عنصر نمایاں طور پر واضح ہے۔

ذیل میں وہ آوازیں دی جا رہی ہیں جو لفظ کے آخری صوت رکن کے آخر میں واقع ہوتی ہیں:

پ	ت	ٹ	چ	ک
بھ	تھ	ٹھ	چھ	کھ
ب	د		ج	گ
بھ	دھ		جھ	گھ

م ف ن  
س ش غ  
ز (ڑ) غ  
ڑ۔ ڈ  
ر

ق

ل

یہ کل 32 آوازیں ہیں اگر (ڑ) کو ان میں سے خارج کر دیا جائے تو ان کی تعداد 31 رہ جاتی ہے۔

### قابل توجہ امور:

1۔ /ڈ/ اور /ڈھ/ کی آوازیں لفظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتیں، صرف ان شرائط کے ساتھ ہی کا ذکر 'معکوسیت' کے بیان میں آچکا ہے۔

2۔ لفظوں کے آخر میں /پہ/ کا واقع نہ ہونا قابل ذکر ہے۔ اردو میں درحقیقت ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے جن کے شروع میں غیر مسموع بند شیر اور آخر میں ہائے غیر مسموع بند شیر پایا جاتا ہے۔

3۔ /و/ اور /ی/ (دیم مصوتے) لفظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتے۔ دیوناگری رسم خط میں انہیں ظاہر تو کیا جاتا ہے لیکن بول چال میں یہ متعلقہ مصوتی آوازوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً:

گائو	(गाँव)	گھاؤں	(गाऊں)
ناو	(नाव)	ناؤ	(नाउ)

عربی کے مستعار الفاظ میں بھی یہی تجر صوتیاتی نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے:

عَضُو	əzv	عَضُو	əzo
ہَجُو	hajv	ہَجُو	hijo
عَفُو	əfv	عَفُو	əfo
جَزُو	juzv	جَزُو	juz

درحقیقت /و/ اور /ی/ اردو میں معصوتوں کے مقابلے میں معصوتوں سے زیادہ مل کاتے ہیں۔ تمام معصوتی تبادول جو مطلق ابتدائی عناصر اور مطلق اختتامی عناصر کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

مصوتوں کے درمیان میں بھی واقع ہوتے ہیں۔ ہائے /م/ /ن/ /ل/ /ر/ /ی/ اور /و/ مصوتوں کے درمیان میں بھی آتے ہیں۔ چند مثالوں مثلاً منہ munh میں ہائے /ن/ /ا/ آخر میں بھی واقع ہوتا ہے۔ درحقیقت اردو میں 'نہ'، 'مہ'، 'لہ'، 'دھ'، 'پھ' اور 'وہ' کا زیادہ تر استعمال مصوتوں کے درمیان ہی میں ہوتا ہے مثلاً،

tllmhara

تمہارا

nannha

ننھا

kolhu

کولھو

لہذا عام اصطلاحات میں ہم بند نشیبت، ہائیت، ہفیریت، انشیت اور معکوسیت کو اردو صوت رکن کے خاص اوصاف قرار دے سکتے ہیں۔ ہائیت کی اہمیت لفظ کی آخری حالت کے مقابلے میں ابتدائی حالت میں زیادہ ہے۔ اس طرح اس زبان کے لئے ہم ایک معصومی نظام ترتیب دے سکتے ہیں۔ اور اس کی بعض خصوصیات کو ایک مختلف اور اعلیٰ سطح کی تجرید سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے زبان کے مصوتی نظام کی مختصر جانچ پیش کی جاتی ہے۔

اردو کی مصوتی آوازیں کو عام صوتیاتی اصطلاحات میں حسب ذیل طور پر ترتیب دیا جاسکتا

ہائے	درمیانی	انگلا
اُ		ای
و		ا
اُ	ا	اے
اُ		اے
ا		

دو اگے اور کچھ دھیرے مصوتے اے /ai/ اور اُ /au/ دو حروف کے میل سے ظاہر کئے جاتے ہیں: اگرچہ دہلی اور لاہور کی عام بول چال میں یہ سادہ مصوتے ہیں۔ . . . ہندوستانی /a/ کے /I/ سے بننے پر اور /a/ کے /u/ سے بننے پر پیدا ہونے والے دھیرے مصوتوں کا تلفظ کھنٹو اور اس کے بعد کے مشرقی علاقوں میں زیادہ عام ہے۔

صوتیاتی سطح پر اردو میں مذکورہ دس مختلف مصوتی آوازیں پائی جاتی ہیں۔ ہم اعلیٰ تجریدی سطح پر تجزیہ

کرنے کے بعد معوتوں کا ایک تجربہ صوتیاتی نظام ترتیب دے سکتے ہیں۔ تکسمی ہروں کی جہری آوازوں اور معوتوں میں قطع کاری تکسمی بنیاد پر قائم نہیں ہے بلکہ عروضی Prosodio اصول پر مبنی ہے۔ ساختی اعتبار سے یہ بات سامنے آئے گی کہ آوازوں میں ذیل کے پانچ بنیادی معوتے معوتوں سے مل کر لفظ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں جن کے اوپر مختلف قسم کی عروضیات Prosodies پھیلی ہوتی ہیں۔

a i u e o  
اَ اِ اُ اِے اَو

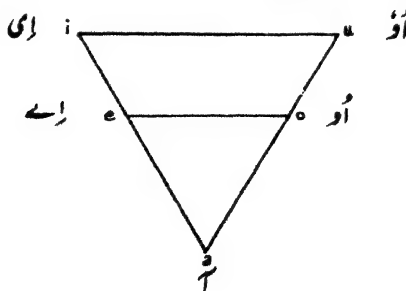
اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس نظام کے تحت معوتے کی حیثیت ایک جہری آواز کی ہے جس میں ذیل کی عروضیات پائی جاتی ہیں:

(ا) طوالت اور اختصار

(ب) مختلف سمیاتی خصوصیات اور

(ج) پھیلی یا اگلی مشق میں سے کسی ایک سے اور تین سطوں یعنی بند، درمیانی اور کھلے معوتوں میں سے کسی ایک سے تعلق رکھنا۔

آزاد متبادلات کی وجہ سے اور ان شرائط کی وجہ سے جو تلفظ کے تغیر میں انضباط پیدا کرتی ہیں۔ مذکورہ پانچ تجربہ صوتیاتی اکائیوں سے تعلق رکھنے والے صوتیاتی متبادلات کی شناخت کا جواز فراہم ہوتا ہے۔ /ə/ کے ساتھ /a/ آزاد متبادل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس طرح /I/ کے ساتھ /i/ بھی آزاد متبادل کی حیثیت رکھتا ہے۔ /a/ میں طوالت اور اختصار کی عروضی خصوصیت پیدا ہو گئی ہے جس کے نتیجے میں اگلا لے اور پھیلانے کا عمل بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اگر ہم اوپنائی اور نیچائی کے عمل کو ملحوظ رکھیں تو ہم /a/ کی دہری معویت کو عروضی خصوصیت قرار دیتے ہوئے /əi/ اور /əu/ کی بھی وضاحت کر سکتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے /əi/ اور /əu/ کا غالب رجحان دہری معویت کی جانب ہے۔



اس انحرافی عمل کے بعد صرف پانچ بنیادی معصوتے باقی رہ جاتے ہیں۔

a	i	u	e	o
آ	ای	اُو	اے	اُ

انہیں ہم مزید دو جٹوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ /a/ ان دونوں جٹوں میں شامل ہو گا۔

## یک صوت رکنی الفاظ کی صوتیاتی ساخت

صوتیاتی اعتبار سے اُردو کے یک صوت رکن الفاظ کی حسب ذیل تقسیمیں ہیں:

۱:- V:n ، V: ، مثلاً: (فعلی) آ

e: ، اے

o: ، اُو

e:n ، ایں

VC ، مثلاً: ب:-

فعلی :-

æt ، آٹ

ær ، اُڑ

ug ، اُگ

ur ، اُڑ

Uth ، اُٹھ

(سب فعل امر)

دیگر :-

az ، آڑ

Is ، اِس

In ، اِن

Un ، اُن

اُف : uf

(ج) cv — یہ سادگی صرف

a	i	o	e	ai	au	u
آ	ای	او	اے	اے	او	او

کے ساتھ ممکن ہے۔

ان سے صوت رکنی انتظام کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ مختصر مصوتے /a, i, o, e, ai, au/ صرف ان صوت آرکان کے ساتھ آتے ہیں جو تہاوتوں پذیر نہیں ہو سکتے، مثلاً،

ka	کا
ki	کی
tu	تو
so	سو
jau	جو
šai	شے

(د) cvc پر مشتمل ایک صوت رکنی الفاظ کی تعداد اردو میں سب سے زیادہ ہے اور ان کی حیثیت زبان کی ریڑھ کی ہڈی کی ہے ان سے متعلق ذیل کے مشاہدات سامنے آتے ہیں۔

1:- یہ /ڈا/ یا /ڈھ/ سے شروع نہیں ہوتے۔

2:- یہ /ڈا/ /ڈھ/ اور /بھ/ پر ختم نہیں ہوتے۔ (چند مستثنیات کے ساتھ اور انگریزی کے مستعار الفاظ کو چھوڑ کر)

(ه) vcc ساخت صرف عربی فارسی اور سنسکرت (قسم) کے مستعار الفاظ کا ایک اصول قرار دے سکے ہیں۔

اردو بولنے والے بالعموم (مختلف قسم کے سماجی اور تہذیبی اثرات کی وجہ سے) قسم الفاظ کے صحیح تلفظ پر توجہ نہیں دیتے جس کے نتیجے میں مصمتی تسلسل ہمیشہ ٹوٹ جاتا ہے، مثلاً :

سنسکرت      اردو

dharām

دھرم

dharm

دھرم

candər	چَندَرُ	cəndr	چَندَرُ
Patər	پَترُ	Patr	پَترُ
cəkkər	چَکَرُ	cəkr	چَکَرُ

جدید سنسکرت امیز ہندی کے فنیکی وجر سے پڑے کچے طبقے میں اس قسم کے الفاظ کے صحیح تلفظ کا احساس پیدا ہوتا جا رہا ہے۔

عربی اور فارسی الفاظ کی vcc ساخت کا معاملہ بالکل مختلف ہے۔ کیوں کہ تہذیبی اثرات کی وجہ سے اردو بولنے والے ان کا صحیح تلفظ ادا کرتے ہیں۔ اس طرح، ہمیں روزانہ کی گفتگو میں اس قسم کے الفاظ سننے کو ملتے ہیں۔ مثلاً

husn	حُسْنُ
mast	مَسْتُ
dard	دُرُ
qasd	قَصْدُ
lutf	لُطْفُ
lafz	لُفْظُ
bəzm	بَزْمُ

لیکن چون کہ اردو کے تجزئہ صوتیاتی مانے بائے میں vcc ساخت (جس کے خلاف پراکرتوں کی شکل میں صدیوں سے جدوجہد جاری ہے) شامل نہیں ہے، لہذا یہ اکثر عربی اور فارسی کے vcc والے الفاظ کو بغیر چیلنج کے قبول نہیں کرتا۔ یہ ان الفاظ کے معنوی تسلسل کو اضافی صوتی صحت اور تشدید کے ذریعہ توڑنے کی کوشش کرتا ہے جس سے یہ الفاظ اردو کے صوتیاتی نظام کے مین مطابق ہو جاتے ہیں۔ اس کا ثبوت ذیل کے جدول سے فراہم ہوتا ہے۔

1۔ عربی اور فارسی کے vcc الفاظ کی فہرست جن کے معنوی تسلسل تعلیم یافتہ نوجوانوں کی گفتگو میں بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔

Sadr	صَدْرُ	Sadr	صَدْرُ
------	--------	------	--------

badar	بَدْرُ	badr	بَدْرُ
ḡadar	غَدْرُ	ḡadr	غَدْرُ
naqad	نَقْدُ	naqd	نَقْدُ
asal	أَصْلُ	asl	أَصْلُ
Umar	عُمَرُ	Umr	عُمَرُ
aqal	عَقْلُ	aql	عَقْلُ

2. عربی اور فارسی کے اُن الفاظ (VCC) کی فہرست جنہیں ایک عام اُردو بولنے والا اُردو کے تجربہ موسیقیائی نمونوں کے مطابق تبدیل کر دیتا ہے۔ (مذکورہ فہرست کے علاوہ):

qufi	قُفْلُ	qufi	قُفْلُ
hašar	حَشَرُ	hašr	حَشَرُ
ajar	أَجْرُ	ajr	أَجْرُ
darad	دَرْدُ	dard	دَرْدُ
makkār (مَشْدُو)	مَكْرُور	makr	مَكْرُور
jabar	جَبْرُ	jabr	جَبْرُ
zUlm	ظُلْمُ	zUlm	ظُلْمُ
Saram	شَرْمُ	šarm	شَرْمُ
narām	نَرَمُ	narām	نَرَمُ
Sabar	صَبْرُ	Sabr	صَبْرُ
zIkar	زِكْرُ	zIkr	زِكْرُ
Saxat	سَخَتْ	Saxt	سَخَتْ
Vaxat (اق/ی/ن/میں تبدیلی)	وَقْتُ	Vaqt	وَقْتُ

(9) CCV ساخت صرف سنسکرت کے قسم الفاظ میں پائی جاتی ہے جن کا تلفظ پینڈتوں کی طرح کیا جاتا ہے۔ یہ الفاظ جدید سنسکرت امیر ہندی کی اہم لفظیات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے مصمتی خولے اُردو میں ہمیشہ ٹوٹ جاتے ہیں۔ یہ ساخت عربی یا فارسی میں قطعی ناممکن ہے۔ ایک اُردو بولنے والے کے لیے سنسکرت الفاظ کی VCC ساخت 'CCV ساخت کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے'



کیوں کہ وہ اس کا عادی نہیں ہوتا ہے۔ مصمتی تسلسل کے ٹوٹنے کی حسب ذیل شکلیں ملتی ہیں۔

## سنسکرت اُردو

Pirem	پریم	Prem	پریم
bIraihman	برہمن	brahman	برہمن
ParakrIt	پراکرت	PrakrIt	پراکرت
Pahar	پہر	Prahar	پہر
Pirit (ہیت)	پریت	Prit	پریت

اُردو میں معصوموں کا اجتماع لفظ کی ابتدائی حالت میں ممکن نہیں ہے۔ انگریزی کے مستعار الفاظ میں ایک ابتدائی الحاقی معصوم کا استعمال بھی پایا جاتا ہے مثلاً: Iskul = سکول = school

Sitesan = سٹیشن = Station

پنجابی اُردو میں اس کی صورت مختلف ہے :

Sitesan = سٹیشن = Station 'SIPrit = سپرٹ = Spirit 'sikul = سکول = school

اُردو میں صرف نیم معصوموں / د / اور / ی / کے ساتھ مصمتی خوشے ممکن ہیں جن کا ذکر کہیں اور کیا گیا ہے۔

## اردو لفظ کی تجزہ صوتیاتی ساخت

### ایک صوت کئی الفاظ

کثیر صوت کئی الفاظ کا مطالعہ کرنے سے قبل یہ ہتھ پڑکا کر ایک صوت کئی الفاظ کا تجزہ صوتیاتی تجزیہ کیا جائے۔ ان کی خصوصیات ان صوتی اركان میں بھی جو تہا و قوا پذیر نہیں ہوتے، مشترک طور پر پائی جاتی ہیں۔ مطالعے کا یہ طریقہ ان الفاظ کے مطالعے میں مددگار ثابت ہو گا جو ایک سے زیادہ صوتی اركان پر مشتمل ہوتے ہیں۔

اب تک ہم اُردو الفاظ کو صوتیاتی رقم خط ہی میں پیش کرتے رہے ہیں۔ اب یہ ضروری ہو گیا

ہے کہ اس کے ساتھ تجر صوتیاتی رسم خط کا بھی استعمال کیا جائے۔ اس قسم کے رسم خط کا مقصد تجر صوتیاتی اکائیوں کو جن میں لفظ کا تجزیہ کیا جائے گا۔ علامتی شکل دینا ہے۔ یہ رسم خط ہم صرف مصوتوں کے لیے استعمال کریں گے۔ جہاں تک کہ مصوتوں کا تعلق ہے، وضاحت کا یہی تقاضا ہے کہ ایک ایسا رسم خط استعمال کیا جائے جو روایت میں تبدیلی کے بغیر تمام حالتوں میں کام کرتا ہو۔

جی عناصرے اُردو الفاظ کی تشکیل ہوئی ہے انہیں اور صوتیاتی علامتوں میں ۷ اور ۸ سے ظاہر کیا گیا ہے۔

دوسرا زمرہ یا تجرید کی مختلف سلم عروضی حوال کی سلم ہے۔ ذیل کے عروضی حوال کا مطالعہ اُردو کے یک صوت رکنی الفاظ کے حوالے سے کیا جاسکتا ہے۔ (جملے کے حوالے سے نہیں جس پر زیادہ تعداد میں عروضیات پھیلی ہوئی ہیں اور جو موجودہ مطالعے کی دسترس سے باہر ہے۔

1: صوت رکن کے ابتداء کی عروضیات۔

2: صوت رکن کے اختتام کی عروضیات۔

3: صوت رکن کی عروضیات بحیثیت مجموعی۔

## انفیت

اُردو میں انفیت کے مسئلہ پر مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت غور کیا جاسکتا ہے:

1: انفیائے گئے معوتے

2: مصمتی انفی آوازیں

3: ہم تحرری انفیت

1۔ اُردو کے تمام معوتے انفیائے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ تمام حالتوں میں نہیں۔ اُردو میں معوتوں کی

انفیت با معنی ہوتی ہے مثلاً:

dat	ڈاٹ	dam
bat	باٹ	bam
Pat	پاٹ	Pam

نوٹ: ۷ سے مراد Vowel یعنی معوتہ اور ۸ سے مراد Consonant یعنی مصمت ہے۔  
(مترجم)

ے میں mai mani اس کی قواعدی اہمیت بھی ہے، کیوں کہ باعتبار تعدادیر فعلی شکلوں کو متاثر کرتی ہے۔ مثلاً:

## واحد جمع

gai	گائی	gai	گائی
jaan	جائیں	jaa	جائے
thin	تھیں	thi	تھی

قدیم اُردو اور دہلی کی زبان میں غیر ممیز انفیت کی بھی مثالیں عام ہیں۔ معوتوں کی مد سے زیادہ انفیت کو گنوار پن تصور کیا جاتا ہے۔ چون کہ اُردو میں معوتوں کی انفیت بامعنی ہے اور اس کے دور رس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ اس لیے نرم تالو کے عمل کو جو تہذیب کی علامت ہے، اچھی طرح قابو میں رکھنا ضروری ہے۔

چونکہ انفیت بالکل ”غلطط“ ہو جاتی ہے اور معوتے کا جزو دین جاتی ہے۔ اس لیے اسے امتیازی نشان سے ظاہر کرنا زیادہ بہتر ہوتا ہے، لیکن طباعت کی دشواریوں کی وجہ سے اس مقالے میں اسے n سے ظاہر کیا گیا ہے۔

معوتوں کی انفیت بعض اوقات پڑوس کی معصتی آواز کی وجہ سے معروضی وجود میں آتی ہے مثلاً:

amma	اما
nana	نانا
jana	جانا

بامعنی نہ ہونے کی وجہ سے اسے ہم غیر ممیز یا ثانوی انفیت کہہ سکتے ہیں۔

2. اُردو میں صرف دو معصتی انفی آوازیں پائی جاتی ہیں:

(a) غیر ہائیم مسوع انتوی انفیہ /ن/

(b) غیر ہائیم مسوع دولی انفیہ /م/

یہ آوازیں تمام حالتوں میں پائی جاتی ہیں۔ جب /ن/ کی آواز کسی بندشی مصتے کے فوراً پیشتر واقع ہوتی ہے تو یہ اسی مصتے کی تکسسی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کی ہم نمسرجی مالیت حسب ذیل ہیں:

(ا) غشائی :

dang	دنگ
rang	رنگ
dank	ڈنگ

(ب) منکی :

ranj	رنج
Inch	انچ

(ج) معکوسی (کوز) :

anda	اڈا
ant	انٹ

(د) دندانہ :

sant	سنت
andaza	اندازہ

(ه) دولہی :

amba	انبہ
ambar	عنبر

ان/ کی ایک اور حالت کا بھی تصور کیا جاسکتا ہے جب یہ ہاتھی بندھیے/ق/ سے پہلے واقع ہوتا ہے۔ یہ/ق/ کے ساتھ کبھی ہم مخرب نہیں ہوتا اور سادہ دندانہ/ان/ کی حیثیت رکھتا ہے مثلاً :

Inqilab	انقلاب
Inqibaz	انقباض
Inqisam	انقسام
Inqiyas	انقیاس

ان/ کے علاوہ غیر ہم مخرب/ان/ مندرجہ ذیل حالتوں میں بھی واقع ہوتا ہے :

(ا) غشائی :

Inkar	انکار
-------	-------

Inklisar	انکسار
Inklisaf	انکشاف
Pankhari	پنکھڑی

(ب) دولہی

kumba

کُنب

یہ جگہ 'مکھوسی' اور 'دندان' کے ساتھ ہم مخرج ہوتا ہے۔ اس خصوصیت کی صوتیاتی وجہ صاف ظاہر ہے۔

غیر ہم مخرجی انفی شکل مرکب الفاظ کا بھی ایک نشان ہے 'مثلاً :

an-mol	آن مول
an-mil	آن مل
an-Parh	آن پڑھ
an-ban	آن بن
kan-Patti	کن پٹی
kan-Phara	کن پھرا
an-ban	آن بان
an-se	آن کے

لیکن جب مصدقہ 'مکھوسی' 'دندان' یا 'مکھوسی' ہوتا ہے تو مرکب الفاظ میں بھی ہم مخرجی بندشیت کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے 'مثلاً :

kanlap	کن ٹوپ
an-data	آن داتا

مصنوعی اور ہم مخرجی انفیت کی تمام مثالوں کو ذیل کے فارمولے کے تحت بیان کیا جاسکتا ہے۔

ا)	دولہی / م /
ب)	ہم مخرجی / ن /
ج)	غیر ہم مخرجی / ن /

## معکویت

اُردو میں معکویت نہ تو بہت واضح ہے اور نہ بہت وسیع، جیسا کہ جنوب کی چند ہند آریائی اور دراویدی زبانوں میں ہم دیکھتے ہیں۔ بہت سی اصل معکوسی آوازیں کی اپنی خصوصیات اُردو میں آنے کے بعد ختم ہو گئیں۔ فارسی کے اثرات، بالعموم مسلم تہذیب کی وجہ سے موجودہ معکوسی آوازیں میں مدد دہر تبدیلی واقع ہوئی ہے۔

سنسکرت کے ان الفاظ میں سے جو (ش) (ڄ) 'کش' (ڄھ) 'اور' (ڄھ) پر مشتمل ہوتے ہیں۔ معکویت غائب ہو چکی ہے اور یہ آوازیں سہل ہو کر /چھ/ /کھ/ اور /ان/ میں تبدیل ہو گئی ہیں۔ اُردو سانی طبقے کا دہندی سانی طبقے کے برخلاف ان آوازوں کو سنسکرت تلفظ کے مطابق ادا کرنے کی کوشش کرنا مضحکہ خیز ہو گا۔

اُردو کی معکوسی آوازیں حسب ذیل ہیں:

ڄ	غیر مسوم بندیشے	: ڄ، ڄھ
ڄھ	مسوم بندیشے	: ڄ، ڄھ
ڄھ	تھیک دار	: ڄ، ڄھ

ان چھ آوازوں میں سے /ڄ/ اور /ڄھ/ دو ایسی آوازیں ہیں جن میں ایک تجز صونیائی اکائی کا عروض پایا جاتا ہے۔ اُردو الفاظ میں /ڄ/ اور /ڄھ/ کے ساتھ ان کی تکمیلی تقسیم کو ذیل کے مطابق بیان کیا جاسکتا ہے:

## ابتدائی درمیانی آخری

ڄ	ڄ	✓	ڄ	×
ڄھ	ڄھ	×	ڄھ	×
ڄھ	ڄھ	×	ڄھ	✓
ڄھ	ڄھ	×	ڄھ	✓
ڄھ	ڄھ	×	ڄھ	×
ڄھ	ڄھ	×	ڄھ	×

مذکورہ جدول کی تشریح اس طرح کی جاسکتی ہے :

- 1- /ڈ/ کی آواز صرف ابتدائی حالت میں پائی جاتی ہے۔
- 2- کوئی لفظ /ڈ/ کے ابتدائی حالت میں واقع ہونے سے تشکیل نہیں پاتا۔
- 3- درمیانی حالت میں صرف ایک استثنا کے ساتھ /ڈ/ مشدود یا انفعی شکل اختیار کئے بغیر واقع نہیں ہوتا۔

استثنا : گذریا gadarya

بولوں میں یہ لفظ یا تو گرڈیا یا گرڈیا میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

- 4- درمیانی /ڈ/ اُردو میں لفظی نشان گر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ صرف مرکب الفاظ میں یا سابقے کے بعد واقع ہوتا ہے۔ مثلاً :

nI - dər بند

sI - dəul بندول

danw - dol ڈانواول

dUb - dUbai ڈُبڈبائی

- 5- آخری /ڈ/ انفعیت کے بغیر واقع نہیں ہوتا (انگریزی کے مستعار الفاظ مثلاً روڈ road

کارڈ card ، بورڈ board وغیرہ کے استثنا کے ساتھ)

اس میں چند مستثنیات بھی ہیں جنہیں ہم /ڈ/ کے فارمولے کے تحت بیان کریں گے مثلاً :

khəḍ کھڈ

Ujəḍ اُجڈ

laḍ لاڈ

اپنی اصلی پراکرت شکلوں میں ان الفاظ میں مشدود منعتے پائے جاتے ہیں۔

khəḍḍ کھڈڈ

Ujəḍḍ اُجڈڈ

laḍḍ لاڈڈ

درحقیقت آج کل لاڈ کے مقابلے میں لاڈ کی زیادہ شمسہ شکل مروّج ہے۔ صرف کھڈ اور

اُجڈ کی متبادل شکلیں نہیں پائی جاتی ہیں۔ ان الفاظ میں /ڈ/ کا تلفظ بہت زیادہ تاکید کی طور پر ادا کیا جاتا

ہے۔ دیوناگری رسم خط میں یہ الفاظ اکثر دھڑہرے حروف کے ساتھ لکھے جاتے ہیں۔ مصورثہ ماقبل /a/ کے دھڑہرے ہونے کا یقین ثبوت ہے، کیوں کہ مشدود معیت سے قبل کوئی طویل مصورثہ نہیں آ سکتا۔

6- /اڈھ/ صرف ابتدائی حالت میں پایا جاتا ہے۔ درمیانی حالت میں یہ ہمیشہ /ڈ/ کے ساتھ مشدود ہو جاتا ہے مثلاً بڈھا۔ آخری حالت میں یہ ہمیشہ /اڈھ/ بن جاتا ہے۔ درمیانی حالت میں انقباضے گئے /اڈھ/ کے ساتھ کوئی لفظ تشکیل نہیں پاتا۔ اوپر بیان کی گئی حالتوں کے علاوہ /ڈ/ اور /اڈھ/ اپنی غیر ابتدائی حالتوں میں دھڑی شکلوں میں اسی وقت واقع ہوتے ہیں: بھان سے چھان کی ہم غزنی انفی اواز موجود ہو۔ عرضی طول کے ذریعے یہ /اڈھ/ اور /اڈھ/ میں تبدیل ہو جاتا ہے مثلاً:

بڈھا	buddha	بڈھا
بورھا	burha	

دونوں شکلیں یکساں طور پر قابل قبول ہیں۔

7- /اڈ/ اور /اڈھ/ ابتدائی حالت میں کبھی واقع نہیں ہوتے۔ /اڈ/ سے شروع ہونے والا اولاد - لفظ زوڑا ہے جو روڑا بھی بولا جاتا ہے /اڈ/ اور /اڈھ/ انقیت بن کے ساتھ بھی وقوع پذیر نہیں ہوتے مثلاً:

لوڈیا      laudi      لوڈیا      laudi      (انقیت کے بغیر)

/اڈ/ اور /اڈھ/ کے صوتیاتی رشتے کو ٹھیک ٹھیک کے عروض کے ذریعہ بہت کارآمد طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ تکمیلی تقسیم ایک عروضی خصوصیت ہے جس میں تشدید طوالت اور انفی خصوصیت کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ عام طور پر وہ الفاظ جن میں درمیانی حالت میں /ی/ ڈال دیا گیا ہے مشدود /ڈ/ پائی جاتی ہے۔ اپنی دوسری شکلیں بھی رکھتے ہیں جن میں اہل زبان یکساں طور پر قبولیت رکھتے ہیں مثلاً:

بڈھا	buddha	بڈھا
گڈھا	gaddha	گڈھا
تھڈی	thuddi	تھڈی

صرف مذکورہ تین غیر تھپک (غیر ٹکریریہ) کا عروض شدید کے سہارے کو ختم کر کے مختصر کی تبدیلی کے بغیر تھپک کے عروض کی تشکیل کرتا ہے۔

بعض مثالوں میں مہر فی اعتبار سے /اڈ/ اور /اڈھ/ کا تبادلہ ممکن ہے۔ غیر مسموع بند شیے /اڈ/ اور مسموع تھپک دار /اڈھ/ کے درمیان پائی جانے والی واحد مشترک خصوصیت مکوسیت ہے:



## فعل (سادہ)      فعل (سببی)

Phorna	پھوڑنا	Phutna	پھوٹنا
chorna	چھوڑنا	Chutna	چھوٹنا
Pharna	پھاڑنا	Phatna	پھٹنا
jorna	جوڑنا	(jurna) jutna	جُٹنا (جُڑنا)

بعض اوقات: بیساکر آخری مثال میں ہے، سادہ فعل میں /ٹ/ اور /ڈ/ دونوں آوازیں پائی جاتی ہیں۔

اڈ/ا کا مطالعہ، اس کے متبادلات کو اڈ/ا سے مقابلہ کر نہ کر بھی کیا جاسکتا ہے جس میں صوتیاتی اور عضویاتی اعتبار سے چند خصوصیات مشترک ہیں۔ اُردو رسم خط میں یہ مغالطہ موجود ہے جس کی وجہ سے ایک مخصوص علامت (ط) کا اضافہ کر کے اڈ/ا کو اڈ میں بدل دیا جاتا ہے۔ دیوناگری رسم خط میں ان کے نمایاں کردار کو برقرار رکھا جاتا ہے اور اڈ/ا اور اڈ/ا اور اڈ/ا کے قریبی رشتے کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ متبادلات کی مثالیں پیش ہیں۔

Puri	پوری	Puri	پوری
kacauri	بکھوڑی	kacauri	بکھوری
karor	کرور	karor	کرور
sari	ساری	sari	ساری
ghurki	گھڑکی	ghurki	گھڑکی
barla	بریاں	barla	بریاں
Phulvari	پھلواری	Phulvari	پھلواری

اُردو بولنے والے مذکورہ بالا دونوں شکلوں کا استعمال کرتے ہیں۔

سنسکرت اور چند دوسری ہندوستانی زبانوں کے برعکس عروضی خصوصیت کی حیثیت سے اُردو میں معکوسیت پورے صوت رکھ پر پھیلی ہوئی نہیں ہوتی ہے۔ عام قاعدے کے مطابق معکوسی اثر پہلے واقع ہونے والے معقوں اور سیال آوازوں پر پھیلا ہوتا ہے۔ /ا/ ایک سب سے زیادہ عام معورتہ ہے جس میں معکوسیت کے آثار دیکھنے کو ملتے ہیں۔ دوسرے اگلے معورتے بھی جب دو

معکوسی آوازوں کے درمیان واقع ہوتے ہیں تو ان کا تلفظ معکوسی تغیر کے ساتھ کیا جاتا ہے مثلاً:

terha

ٹیڑھا

dhara

ڈھیرا

ان الفاظ کے مصوتوں میں ایک عجیب قسم کے کھوکھلے پن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ معکوسیت ہے۔

ایسی معکوسی آوازوں کی مثالیں بہت کم ہیں جن کے فوراً پہلے کوئی معصمہ آتا ہے۔ انگریزی کے چند مستعار الفاظ (مثلاً 'card', 'bazaar') کو مستثنیٰ قرار دیتے ہوئے /ڈ/، /ڈھ/ اور /ڑ/، /ڈھ/ سے قبل کبھی کوئی معصمہ واقع نہیں ہوتا۔ صرف چند ہی الفاظ ایسے ہیں جن میں سیال /ل/، /ٹ/ اور /ڑ/ سے قبل واقع ہوتا ہے مثلاً:

Palta

پلٹا

ulta

اُٹا

balti

بالٹی

palra

پلڑا

(پلّا Palla بھی کہتے ہیں)

ان مثالوں میں /ل/ کی آواز مابعد کی آواز کی معکوسی خصوصیت سے متاثر ہوتی ہے۔ دراصل جب /ل/ کی آواز تھپک دار (تکریری) معکوسی آواز /ڑ/ سے قبل واقع ہوتی ہے تو اردو بولنے والوں سے سننا نہیں پاتا اور پلڑا کو پلّا سے بدل دیتا ہے۔ اردو بولنے والوں کے لیے /ل/، /ڑ/ سب سے مشکل معصمتی اتصال ہے۔ یہ بجز اس ایک لفظ کے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے کسی اور لفظ میں واقع نہیں ہوتا۔ مقامی اتصال کی حیثیت سے بھی اس کا وقوع ناممکن ہے، کیوں کہ /ڑ/ کسی بھی اردو لفظ کے شروع میں نہیں آتی۔

عام طور پر معکوسیت کی سب سے بڑی مقدار شداد اور دُہری شکلوں ہی میں پائی جاتی ہے مثلاً:

gudhi

گڈدی

bludhi

بلڈھی

mitti

مٹی

mutti

مٹٹی

درمیانی حالت میں معکوسیت ہمیشہ زیادہ ہوتی ہے۔ ابتدائی اور آخری حالتوں میں یہ کمزور ہو جاتی ہے۔

# کیت کی عروضیات

## (۱) مصوتے

اُردو مصوتوں کی طوالت اور اختصار کے بارے میں ہندوستانی قواعد نویسوں میں کافی غلط بحث پایا جاتا ہے۔ دیوناگری رسم خط میں یقینی طور پر یہ معاملہ موجود ہے کہ طویل اور مختصر مصوتوں کا ایک دوسرے کے ساتھ بتا دیا نہیں ہے۔ اس سلسلے میں اُردو رسم خط اور بھی زیادہ ناقص ہے لیکن ہندوستانی میں طوالت کا فرق زیادہ نہیں ہے، جو اہم فرق دیکھنے میں آتا ہے وہ کیت کا فرق ہے اُردو کی کس مصوتی آوازیں 'بنیادی' حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ آوازیں صوتیاتی اعتبار سے مماثل نہیں ہیں اور بالعموم تقسیم کے لحاظ سے ایک دوسرے کے ساتھ بدلی نہیں جاسکتیں۔ یہ تمیز بھی نہیں۔ لیکن ایسی بہت سی مثالیں ہائی جاتی ہیں جہاں یہ ایک دوسرے کے ساتھ بدلی جاسکتی ہیں۔ مثلاً:

آسمان asman آسمان asman

لہذا مسئلے پر کیت کے نقطہ نظر سے بھی غور کرنا ہے، جیسا کہ دیوناگری رسم خط میں پایا جاتا ہے۔ خاص تجر صوتیاتی نقطہ نظر سے یہ ممکن نہیں ہے کہ مصوتوں کو طویل اور مختصر کی حیثیت سے برتا جائے۔ مصوتی کیفیات کے غیر معدود درجات کا ایک لگاتار سلسلہ ہوتا ہے۔ لہذا جہاں تک طویل کا تعلق ہے درجہ بندی کے ایک عمومی نظام کی ترتیب اور بھی زیادہ مشکل ہو جاتی ہے۔ دوسری جہت سے زبانوں کے برخلاف مصوتوں کی طوالت اُردو کی کوئی اہم خصوصیت نہیں۔ اپنے مقصد کے لیے استاد کے صرف دو درجے دکھانا کافی ہو گا۔

(۱) طویل اور

(ب) مختصر

استاد کو بین الاقوامی صوتیاتی رسم خط کی علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔

1۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے۔ مصوتوں میں کئی طرح کا تباہن پایا جاتا ہے۔ مصوتوں کے طویل اور مختصر ہونے کی کوئی مطلق کیت مقرر نہیں کی جاسکتی۔ عام طور پر دیکھا جاتا ہے کہ ایک نسبت طویل مصوتہ اسی حالت میں پائے جانے والے ایک نسبت مختصر مصوتے کا دو گنا طویل ہوتا ہے۔

2۔ اُردو کا کوئی بھی لفظ /ə/، /ɪ/ اور /U/ پر ختم نہیں ہوتا۔ جب مصوتے /a, ɛ, ɔ, ɒ/ لفظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو قدرے مختصر ہو جاتے ہیں (کثیر صوت رکنی الفاظ میں) "لیکن ان کی کیفیات کو برقرار رکھنا چاہیے اور نہ انہیں وسیعاً چھوڑنا چاہیے اور نہ انہیں /ə, ɪ, ɔ, ɒ/ کی پہلی حالت تک لے جانا چاہیے تاکہ اگر ان کے ساتھ طول کی علامت (:) استعمال کی جائے تو اس سے مراد صرف وہ کیفیت ہو جو ان مصوتوں میں پائی جاتی ہے۔

جب یہ یک صوت رکنی الفاظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو قدرے طویل ہو جاتے ہیں مثلاً:

a:	آ
Ja:	جا
Kha:	کھا

3۔ دوسری بہت سی زبانوں کی طرح اُردو کے طویل مصوتوں کا طول اس وقت متاثر ہوتا ہے جب مابعد کا مصمتہ مسوم یا غیر مسوم ہوتا ہے۔ اگر بعد کی آواز مسوم مصمتہ ہے تو یہ نسبتہ طویل ہوگا اور اگر بعد کی آواز غیر مسوم ہے تو یہ نسبتہ مختصر ہوگا۔ مثلاً:

ap	آپ	بر مقابلہ	ab	آب
aṭh	آٹھ	"	adh	آدھ
ikh	اچھ	"	id	عید
ek	ایک	"	er	لشہر

(میرے خیال میں یہی وجہ ہے کہ اُردو شاعروں کی شعری حیثیت عام طور پر شاعری میں ایک کو اک کی طرح برتی ہے)

4۔ انہی مصوتوں سے قبل واقع ہونے والے طویل مصوتے قدرے مختصر ہو جاتے ہیں۔ مقابلہ کیجئے۔

dal	دال	اور	dan	دان
chil	چھیل	"	chiu	چھین
ser	سیر	"	sen	سیم

5۔ مصوتوں کی انہیت کے ساتھ یہ بات نہیں پائی جاتی۔ اس وقت درحقیقت ان کی مدت طویل ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

caːd

چاند

gand

گیند

hing

ہینگ

6۔ شد و مصوتوں (مثلاً ہڈی) کی طرح صوت رکنی معصمتے بھی طویل معصوتے کے متداخل کو برداشت نہیں کرتے۔ یہ بات عربی اور سنسکرت دونوں زبانوں کے مستعار الفاظ کے بارے میں بھی جاسکتی ہے، مثلاً:

makr

مکر

adl

عَدَل

sadr

صَدْر

sabr

صَبْر

badr

بَدْر

فارسی کے مستعار الفاظ میں دونوں باتیں پائی جاتی ہیں، مثلاً:

post

پوسٹ

past

پَسْت

gošt

گوشٹ

gəšt

گَشْت

dost

دوست

dašt

دَسْت

7۔ ممتاز صوت رکن کے ساتھ ہمیشہ ایک نسبتہ مختصر مصوتے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس کا اندازہ اسمیہ ہیئتوں میں لاحقہ لگا کر یا فعلی ہیئتوں کے انتہائی عناصر میں تبدیلی پیدا کر کے کیا جاسکتا ہے، مثلاً:

didar

دیدار

did

دید

yari

یاری

yar

یار

bari

باری

bar

بار

hari

ہاری

har

ہار

marega

مارے گا

mar

مار

یہاں تک کہ مصوتی تسلسل میں بھی ممتاز صوت رکن مختصر اور ترخی مصوتی کیفیت پر مشتمل ہوتا ہے، مثلاً:

gae

گائے

ga

گا

ro	رو	ro	رو
ru	روئی	ru	روئی
di	دی	di	دی

8۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اُردو کے طویل مصوئے جب کثیر صوت لکھی الفاظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو مختصر ہو جاتے ہیں۔ دیوناگری رسم خط میں جب اسم کی جمع بنائی جاتی ہے تو طویل مصوئے کی جگہ مختصر مصوئے کی 'ا' کا استعمال ہوتا ہے جس سے نہ صرف کیفیت کی تبدیلی ظاہر ہوتی ہے بلکہ کثرت کی تبدیلی کا بھی پتا چلتا ہے۔ اگرچہ صرف ایک مختصر مصوئے اور اسی کثرت کا ایک طویل مصوئے صوتیاتی اعتبار سے یکساں اور تقسیم میں باہم اخراجی ہوتے ہیں۔

## واحد جمع

bakri	بکریاں	bakrīd	بکری
larki	لڑکیاں	larkīd	لڑکی
śadi	شادیاں	śadīd	شادی

اس طرح دیوناگری رسم خط مصوئوں کی تقسیم کے باہم اخراجی اصولوں کو برقرار نہیں رکھتا:

9۔ ہم نے مصوئہ ما قبل کے طول پر صوت لکھی مصوئوں کے اثر کی بات کہی ہے۔ اصولاً شدہ مصوئوں (جو بالعموم دہرے مصوئے کہے جاتے ہیں) سے قبل طویل مصوئے کبھی واقع نہیں ہوتے۔ درحقیقت مصوئوں سے قبل واقع ہونے والے مختصر مصوئے بھی طویل کی حد تک ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ مشرقی اضلاع کی بولیوں (اودھی، بھوجپوری اور مگھی) میں مصوئوں کو سستی کے ساتھ ادا کرنے کا زیروست رجحان پایا جاتا ہے۔ یہ بولیاں شدہ مصوئوں کے استعمال کی بہت زیادہ موافقت نہیں کرتیں اور مصوئوں کے طول کو برقرار رکھتی ہیں۔ ان میں الفاظ کی دو شکلیں پائی جاتی ہیں۔ ایک شدہ اور دوسری طویل مصوئوں پر مشتمل۔ اُردو سے ایک مثال پیش ہے :

burha	بوڑھا	burāḥa	بوڑھا
-------	-------	--------	-------

10۔ اُردو کے مختصر مصوئوں میں طول کے تغیرات بھی پائے جاتے ہیں، لیکن یہ تغیرات زیادہ واضح نہیں ہوتے۔ ان میں بولنے کی رفتار اور طرزِ تکلم کے لحاظ سے فرق پایا جاتا ہے۔ ایک خاص مسئلہ جو 1/ پر ختم ہونے والے سنسکرت الفاظ سے متعلق ہے، تو یہ جانتا ہے :

kavi	کوی	kavI	کُو
jati	جاتی	jatI	جَات
murti	مورتی	murtI	مُورَت

اس قسم کے سنسکرت الفاظ بالعموم 'ہل'، 'ساکن' ہو جاتے ہیں، مثلاً:

murat	مُورَت	murtI	مُورَت
chab	جَب	chabI	جَب

لیکن جب یہ نیم مصوٹوں / ی / اور / و / کے بعد آتے ہیں تو معاملہ بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔

اس وقت مصوٹی کیفیت میں تبدیلی واقع ہوتی ہے، مثلاً:

کُو (kavI) 'کوی' (kavi) بن جاتا ہے نہ کہ کَو (kav)

## (ب) مصمتے

اُردو میں مصمتوں کے طول میں اتنا تغیر نہیں پایا جاتا جتنا کہ مصوٹوں کے طول میں پایا جاتا ہے۔ عام اصول یہ ہے کہ انہی، صغیری اور تھپک دار مصمتے زیادہ یا کم دیر تک ادا کیے جاسکتے ہیں۔ عربی سے مستعار الفاظ کی ایک اہم خصوصیت قابلِ توجہ ہے۔ اُردو میں شدہ مصمتے الفاظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتے۔ لیکن عربی کے بہت سے مستعار الفاظ کے آخر میں شدہ مصمتے پائے جاتے ہیں جو مخصوص سیاق و سباق میں (شعر سنانے میں یا پر زور لہجے میں) دوسری طرح سے ادا کیے جاتے ہیں۔

## عربی اُردو

had	ہَد	hadd	ہَد
rad	رَد	radd	رَد

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ چند سر لہری نمونوں میں ان کا اصل عربی تلفظ سننے کو دیتا ہے۔

اُردو میں مصوٹی طول زیادہ تر سر لہر اور جملے کے آہنگ پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے یہ قدرے

پیچیدہ بھی ہوتا ہے۔ اُردو میں منفرد آوازوں کے طول میں جو مخصوص قسم کے تغیرات پائے جاتے ہیں وہ منفرد الفاظ کے مقابلے میں جملے کے تالے یا تالے کی وجہ سے زیادہ ہیں۔ لفظ کی ساخت سے متعلق

یہی چند مثالیں مٹی ہی جو اُدو پریش کی گئی ہیں۔

## صوتی امتیاز

اُدو کے منفرد الفاظ میں صوتی امتیاز کوئی بہت زیادہ نمایاں خصوصیت نہیں ہے، کیوں کہ یہ بامعنی نہیں ہے۔ لیکن ایسے الفاظ میں جو ایک سے زیادہ صوتی ارکان پر مشتمل ہوتے ہیں۔ کوئی ایک صوتی رکن ایسا ضرور ہوتا ہے جو دوسرے تمام صوتی ارکان سے متمیز ہوتا ہے۔ "صوتی رکنوں کا باہمی رشتہ" کچھ اس نوع کا ہوتا ہے کہ ایک صوتی رکن مختلف قسم کی عروضیات کی دہرے باقی تمام صوتی رکنوں سے زیادہ متمیز ہوتا ہے اور یہ متمیز صوتی رکن الفاظ کی تشکیل کرنے والے صوتی رکنوں کے مجموعے کا مرکز ہوتا ہے۔ انگریزی کی 'تاکیدی' ہیئت اور اُدو لفظ کے 'امتیازی' صوتی رکن میں فرق کرنا لازمی ہے۔ لہذا اُدو کے لیے صوتی امتیاز زیادہ اطمینان بخش اصطلاح ہے۔

اُدو میں جملے کو لفظ پر غلبہ حاصل ہوتا ہے۔ معمولی تاکید (زور) کے مقابلے میں لفظی صوتی امتیاز ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ درحقیقت اہم الفاظ کے متمیز صوتی ارکان جملے کے صوتی امتیاز سے مطابقت رکھتے ہیں۔ عام قسم کے غیر تاکیدی جملوں میں اہم الفاظ کے ابتدائی اور طویل صوتی ارکان زیادہ متمیز ہوتے ہیں۔ جب کہ حرف عطف، حرف جار مقدم اور امدادی افعال غیر متمیز ہوتے ہیں۔

صوتی امتیاز جو کیفیت کی طرح بامعنی نہیں ہوتا۔ گہرے طور پر اس سے وابستہ ہوتا ہے۔ لہذا اُدو لفظ کے صوتی رکن نمونے کو اس کی 'ماتراؤں' کی گنتی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

اُدو لفظ کے صوتی امتیاز کو ذیل کے تین زمروں میں تقسیم کر کے بیان کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ دو صوتی رکنی الفاظ

ب۔ تین صوتی رکنی الفاظ

ج۔ تین سے زیادہ صوتی ارکان پر مشتمل الفاظ

## (۱) دو صوتی رکنی الفاظ

۱۔ پہلا صوتی رکن ہمیشہ متمیز ہوتا ہے جب:

(۱) دونوں صوتی رکن فطری طور پر طویل صوتوں پر مشتمل ہوتے ہیں، مثلاً [cʰv / cv]

ʼadha

اُدھا



'bhuka. بھوکا

'baja باجا

'jala جالا

'kala کالا

'sara سارا

(2) دونوں صوت رکن براعتبارِ حالتِ طویلِ مصوتوں پر مشتمل ہوتے ہیں مثلاً [c'v̌c / c'v̌c]

'mandar مندّر

bIlkUl بانکل

(3) دونوں صوت رکن فطری طور پر اور براعتبارِ حالتِ طویل ہوتے ہیں مثلاً [c'v̌c / c'v̌c]

یا [LC / c'v̌c] :

'pasban پاسبان

'anban آن بان

(4) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے اور دوسرا براعتبارِ حالتِ طویل ہوتا ہے، مثلاً:

: [c'v̌c / c'v̌c]

'qalib قالب

'badal بادل

(5) پہلا صوت رکن فطری طور پر اور براعتبارِ حالتِ طویل ہوتا ہے اور دوسرا صرف فطری طور پر

طویل ہوتا ہے، مثلاً [c'v̌c / c'v̌c] :

'rasta راستہ

jorna جوڑنا

(6) پہلا صوت رکن فطری طور پر اور براعتبارِ حالتِ طویل ہوتا ہے اور دوسرا صرف براعتبارِ

حالتِ طویل ہوتا ہے، مثلاً [c'v̌c / c'v̌c] :

'kargar کارگر

'bestar بیشتر

(7) پہلا صوت رکن دُہرے مصوتے پر مشتمل ہوتا ہے اور دوسرا براعتبارِ حالتِ طویل ہوتا ہے، مثلاً:

qaeda

قامہ

sābla

سانولا

(۸) پہلا صوت رکن دہرے مصوتے پر مشتمل ہوتا ہے اور دوسرا باعتبار حالت طویل ہوتا ہے مثلاً :

fauran

فورا

cau'set'h

چونسٹھ

2۔ آخری صوت رکن اس وقت مجیز ہوتا ہے جب :

(۱) پہلے صوت رکن میں مختصر مصوتہ ہوتا ہے اور دوسرا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے مثلاً :

[cv / c'v]

cā'le

چلے

khī'le

کیلے

su'la

سلا

khū'la

کھلا

(2) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرا باعتبار حالت طویل ہوتا ہے مثلاً :

[cv / c'v] یا [v̂ / c'v̂c]

jī'dhar

بیدھر

xā'bis

غبیث

ā'mir

امیر

ā'nar

انار

(3) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرا فطری طور پر اور باعتبار حالت طویل ہوتا ہے :

[c'v / c'v̂c]

nā'fis

نفس

nā'sim

نسیم

hū'sul

حصول

hī'sab

حساب

## (ب) تین صوت رکنی الفاظ

1۔ تین صوت رکنی الفاظ میں آخری صوت رکن اس حالت میں ممیز ہوتا ہے۔ جب اس میں تین تاڑ رکن ہوتی ہیں مثلاً :

[cvccvcc'v̌c] xIdmat'gar خدمت گار

[vccv'c'v̌c] Ist'raak اشتراک

[cvccvcc'v̌c] PakIs'tan پاکستان

اس قسم کا زور بالعموم قبل آخر صوت رکن کی معنوی کیفیت (اگر کوئی ہو) پر اثر انداز ہوتا ہے جس کی دہرے یہ مختصر ہو جاتا ہے مثلاً :

hIndUs'tan ہندوستان

2۔ قبل آخر صوت رکن اس وقت ممیز ہوتا ہے جب :

(1) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتے

ہیں مثلاً [cṽ / v̌ / cṽ] :

jU'ari تجاری

ma'sala سالہ

(2) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن باعتبار حالت طویل ہوتے

ہیں مثلاً :

ka'marband کمر بند

mU'sallam مُسلم

(3) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن فطری طور پر اور باعتبار حالت

طویل ہوتا ہے مثلاً :

ji'samat جسامت

za'xamat ضخامت

azimat عظمت

ha'qiqat حقیقت

یہ بات قابل ذکر ہے کہ پیش قبل آخر صوت رکن برہانہ کیت ہمیشہ مختصر ہوتا ہے۔  
3. پیش آخر صوت رکن اس وقت تمیز ہوتا ہے جب آخری صوت رکن دو 'انراؤں' سے زیادہ پر مشتمل نہیں ہوتا اور قبل آخر مختصر ہوتا ہے، مثلاً:

'santɾa	سنترہ
'bandgi	بندگی
'pabandi	پابندی

4: پہلے اور تیسرے صوت ارکان میں اس وقت تاکید پائی جاتی ہے جب:  
(1) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً:

'sabɪtqɑ	سابقہ
'lazɪ'mi	لازمی

(2) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا بر اعتبار حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً:

'atɪfət	عاطفت
lazi'man	لازمًا

(3) پہلا صوت رکن بر اعتبار حالت طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً:

'mʊbtəda	مبتدا
'jʊstəjʊ	حسبجو

(4) پہلا صوت رکن بر اعتبار حالت طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا بر اعتبار حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً:

'mʊmhərɪf	منحرف
'ənjɪl'mən	انجمن

(5) پہلا صوت رکن بر اعتبار حالت طویل ہوتا ہے۔ دوسرا مختصر اور تیسرا بر اعتبار حالت اور فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً:

'InkI'sar

انکسار

'InqI'lab

انقلاب

(6) پہلے دو صوت ارکان باعتبار حالت طویل ہوتے ہیں اور تیسرا فطری طور پر اور برا اعتبار

حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً :

'IngI's'tan

انگلستان

hIndU's'tan

ہندوستان

## (ج) کثیر صوت رکنی الفاظ

کثیر صوت رکنی الفاظ میں صوتی امتیاز پیش قبل آخر اور لفظ کے آخری تین صوت ارکان سے آگے منتقل نہیں ہوتا۔ ان میں سے ایک صوت رکن میں صوتی امتیاز مذکورہ قاعدوں کے مطابق پایا جاتا ہے، مثلاً :

jama'dari

جمع داری

Samaj'h'dari

سمجھ داری

مختصر صوت ارکان پر کبھی تاکید نہیں پائی جاتی، خواہ وہ ابتدائی حالت ہی میں کیوں نہ آتے ہوں اور اگر یکے بعد دیگرے دو طویل صوت ارکان واقع ہوتے ہیں تو ان میں سے پہلے صوت رکن پر زور ہوگا، مثلاً : مطالبہ 'mU'taI'ba - مضطر بانہ 'mU'zta'I'baana انفرا دی Infradi مراسلت mU'rasI'lat

مرکب لفظ میں صوتی امتیاز بعض اوقات کثیر صوت رکنی لفظ کے پہلے صوت رکن میں پایا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ صوت رکن آخر سے تین صوت رکن کے فاصلے ہی پر کیوں نہ واقع ہو، بشرطیکہ قبل آخر اور پیش قبل آخر مختصر ہوں اور آخری صوت رکن دو 'ما تراؤں' پر مشتمل ہو، مثلاً :

'orhna-bI'chauna

اوڑھنا بھونا

'dard-mandana

درد مندانہ

'sote-jagte

سوئے جاگتے

'calta-PhI'rt'e

چلتے پھرتے

# مربوطے کی عروضیات

## ۱. مصوتی تسلسل

عروضی خصوصیات کی حیثیت سے  $y$  اور  $w$  اردو کے صوتیاتی نظام کی مماثل آوازوں سے مختلف ہیں۔ یرنیم مصوتوں کا کردار بھی ادا کرتے ہیں؛ بالخصوص جب یہ ابتدائی حالت میں واقع ہوتے ہیں۔ مصوتی تسلسل کی حیثیت سے ان کی عروضی قدر و قیمت ذیل میں بیان کی جاتی ہے:

۱.  $y$  عروض کے ساتھ تسلسل

1.-----a (1)

PIya پیا (فعل)

kIya کیا (فعل)

nIyara نیا (صفت)

a-----a (2)

daya دیا

baya بیا

hayd حیا

gayd گیا

a-----a (3)

Paɾayɔ پڑایا

amaya آمایا (فعل)

xUdaya خدایا

sIkɥaya سکھایا (فعل)

I-----e (4)

PIye پیے (فعل)

siye	سیے (فعل)
liye	لے (")
diye	دیے (")
jiye	جیے (")
kiye	کیے (")

I-----o (5)

jiyo	جیو (فعل)
piyo	پیو (")
khalio	کھائیو (")
lailio	لائیو (")

(2) w غرض کے تسلسل کے ساتھ :

a-----e (1)

awe	اُوے (فعل)
jawe	جاوے (")
lawe	لاوے (")
khawe	کھاوے (")

o-----e (2)

dhowe	دھووے (فعل)
khowe	کھووے (")
sowe	سووے (")

e-----e (3)

dewe	دیوے (فعل)
sewe	سیوے (")
lewe	لیوے (")
khewe	کھیوے (")

a-----a (4)

dho <sup>wa</sup>	دھاوا (اٹم)
lho <sup>wa</sup>	لوا ( " )
ka <sup>wa</sup>	کلاوا ( " )

a-----a (5)

ta <sup>wa</sup>	توا (اٹم)
na <sup>wa</sup>	نوا ( " )
sa <sup>wa</sup>	سوا (صفت)

یہ بات قابل ذکر ہے کہ اُردو بولنے والے فعلی ہیئتوں میں ۷ عروض کو " عروض پر ترجیح دیتے ہیں۔  
اُدے، ہادے کی جگہ آئے، جائے کا استعمال ہوتا ہے۔ " عروض بویوں اور قدیم اُردو میں زیادہ  
عام ہے۔

### جدید اُردو

### قدیم اُردو

ja <sup>e</sup>	جائے	ja <sup>w</sup> e	باوے
ay <sup>e</sup>	آئے	a <sup>w</sup> e	اَوے
khore	کھوئے	khore	کھووے
sore	سوئے	sore	سووے

sUnana	سُناتا	sUn <sup>w</sup> ana	سُنوانا
kahlana	کھلاتا	kahl <sup>w</sup> ana	کھلوانا

(نیم مصوتے کا حذف)

مصوتی تسلسل کی مکمل توضیح کے لیے ایک تفصیلی جدول ذیل میں پیش کیا جاتا ہے:



## مصوتی تسلسل

	ə	a	y	i	w	ʊ	e	o	əw
ə		w		y		w	y		
a		y		y			w	y/w	
y									
i		y					y	y	
w									
ʊ									
e							w	w	
əy									
o							w		
əw									

عرض = w

عروض = y

## (ب) وسط مصوتی تداخل

مصوتی تسلسل کی y اور w عروضیات کے مسئلے کے ساتھ وسط مصوتی تداخل کا مسئلہ بڑا ہولہ ہے جو ہمیشہ دو مصمتی اجزاء کے درمیان پایا جاتا ہے، کیوں کہ کسی بھی رسائی یا نکاسی کا تعلق ان میں سے ایک مصوتے کے ساتھ ہوتا ہے۔ وسط مصوتی تداخل کی سمیت میں کافی حد تک تغیر پایا جاتا ہے۔ اور اس کا انحصار بڑی حد تک مربوطیے کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ تدریجی کی نوعیت جتنی زیادہ طویل ہوگی دو مصمتوں کے درمیان اتنا ہی زیادہ فاصلہ ہوگا اور وسط مصوتی تداخل a کی قوت سماعت اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یہ درحقیقت مصمتے کے ساتھ ایک مصوتے کا ارتقا ہے جو غیر صوت رکھتا ہے۔

اُردو میں ثقیل مصمتی خوشیوں یعنی دو سے زیادہ مصمتوں کے تسلسل کی مثالیں نہیں پائی جاتیں عام رجحان مصمتوں اور مصوتوں کے متبادل وقوع کا ہے۔ لگاتار تسلسل کی مثالیں صرف درمیانی اور آخری حالتوں ہی میں ممکن ہیں۔ ہائید بندشیوں کے استثناء کے ساتھ زیادہ تر مصمتے لفظ میں

تسلسل کے ساتھ واقع ہو سکے ہیں۔

عرضی a ان الفاظ میں بہت نمایاں ہوتا ہے جن میں تدریجی کو ایک طویل فاصلے کرنا ہوتا ہے، مثلاً:

dUbaki	دُبکی
jhapaki	جھپکی
ghUraki	گھُرکی
abajad	ابجد

یہی وجہ ہے کہ دہلی /ب/ /پ/ /م/ یا لب دندانہ آوازوں کا بعد غنائی /ق/ کے ساتھ ارتباط داخلی صوت کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

جب معمری تسلسل صوت رکنی اکائی کی حیثیت سے واقع ہوتا ہے تو عرضی a وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اردو الفاظ میں صوت رکنی مصمت زیادہ تر انفی، پہلوی اور تپک دار آوازوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مستعار الفاظ میں /ت/ کا وقوع صوت رکنی حیثیت سے بھی ہوتا ہے، مثلاً :

(1) ت :

səxt	سخت
cʊst	چُست
koft	کوفت
pʊst	پُست
qɪst	قُسط

(2) ن :

əmn	اُمَن
hʊsn	حُسن
rʊkn	رُکن

(3) ل :

qəbl	قَبْل
nəql	نَقْل

adl

اصل

(4) صا :

qadr

قَدْر

badr

بَدْر

sadr

صَدْر

لیکن ان الفاظ میں جیسے ہی کوئی لاسفہ ہوڑا جاتا ہے اور خوشے دار مصمتے جیسے ہی درمیانی حالت میں منتقل ہوتے ہیں 'عروضی' / ۳/ درمیان میں آجاتا ہے مثلاً :

saxati

سنختی

saxt

سخت

cUsati

چستی

cUst

چُست

naqali

نقلی

naql

نَقْل

rUkamyat

رکنیت

rUkn

رُکن

عروضی - مرکب محکوں کے آخری اور ابتدائی مصمتوں کے مرلوٹیوں پر بھی واقع ہوتا ہے مثلاً :

hathakari

ہتھکڑی

badabaxti

بدبختی

jebakatra

جیب کترا

jebaḡhari

جیب گھڑی

## (ج) تشدید

تشدید یا مصمتوں کا دہراہن اُردو زبان کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ ذیل کی مشنیتات کے ساتھ دوسرے تمام مصمتے میں مصوتی حالت میں مشدد واقع ہوتے ہیں :

رُ، کش، ف اور ژ

ہائیمہ مصمتوں کا مشدد ہونا ممکن نہیں۔ ان کی مشدد شکل غیر ہائیمہ آواز کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ دہرے مصمتوں کے دونوں عناصر یا تو مسموع ہوتے ہیں یا غیر مسموع مثلاً :

accha

اچھا

att̥ha	اٹھا
addha	اڈھا
cakkar	چکر
ḍibba	ڈبا

مشدّد مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے مصوتے عام طور پر مختصر ہوتے ہیں۔ لیکن جب اس لفظ کی غیر مشدّد شکل کا استعمال ہوتا ہے تو اس کا مصوتہ طویل ہو جاتا ہے۔ مثلاً؛

mat̥ha	ماتھا	mat̥ha	مٹھا
(caca پانچا)	caca	cacca	چچا
caki	چاکی	cakki	جکی

چند مستثنیات کا ذکر بے جا نہ ہوگا جن میں تشدید کا حذف مصوتہ ماقبل پر اثر انداز نہیں ہوتا

مثلاً؛

nali	نلی	nalli	نلی
rakha	رکھا	rakha	رکھا
cakha	چکھا	cakha	چکھا
Uṭhenge	اٹھیں گے	Uṭhenge	اٹھیں گے

ان الفاظ کی دونوں شکلیں قابل قبول ہیں۔ اگرچہ رجحان غیر مشدّد شکلوں کو ہی ترجیح دینے کا ہے۔ معکوسیت کی طرح تشدید بھی جوہر بھاشا 'اودھی اور فارسی کے اثر سے آئی ہے۔ نہ تو اتنی تشدید ہے اور نہ اتنی وسیع جتنی کہ پنجابی اور راجستھانی بولیوں میں پائی جاتی ہے۔

عروضی خصوصیت کی حیثیت سے اس کا شمار چُست تکلم اور تاکید کے زمرے میں ہوتا ہے۔ یہ صفیری یا تھپک دار اور سیال آوازوں کے مقابلے میں بندشی آوازوں کے ساتھ اور بھی زیادہ چُست ہو جاتی ہے۔ مثلاً؛

khatt̥a	کھٹا
bluddha	بڈھا
balla	بلا
ḡarra	غَرّہ

اس کا گہرا رشتہ کیمت کی عروض سے ہے۔ بہت سی حالتوں میں یہ بامعنی بھی ہے۔ مثلاً

patta	پٹا	pata	پٹا
satta	سٹا	saṭa	سٹا
raṣa	رستہ	rasa	رسا
paṭṭa	پٹا	pata	پٹا

ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں تشدید کی دو شکلوں یعنی غیر ہائیتہ ادہائیتہ سے بھی معنی میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً:

paṭṭha	پٹھا	patta	پٹا
paṭṭhar	پٹھڑ	paṭṭar	پٹڑ

## (د) ہائیت

ہ/ کی آواز کے علاوہ ہندوستان کی دوسری ہند آریائی زبانوں کی طرح ہائیت اُردو کی ایک خاص صفت ہے۔  
ہائیتہ معمتوں:

کھ	چھ	ٹھ	تھ	پھ
گھ	جھ	ڈھ	دھ	بھ
ڑھ				

کے لئے دیوناگری رسم خط میں الگ الگ حروف موجود ہیں۔ ان کی حیثیت تنہا بامعنی آوازیں کی ہے۔ یہ دو الگ الگ یونٹوں کا جوڑ نہیں۔ اُردو میں یہ ابتدائی، بین مصوقی اور آخری حالتوں میں واقع ہوتے ہیں۔ (براستہ تنائے) پھر/ جو آخری حالت میں واقع نہیں ہوتا، یہ معطوفی معمتے نہیں ہیں۔ ہائیت بندہ بچے کی نکاسی کے ساتھ ہی 'فارغ' ہوتی ہے۔

لیکن مسلم دورِ حکومت کے آغاز میں (بالخصوص دکن میں) جب پہلی بار فارسی عربی رسم خط ایک ہندوستانی زبان کے لیے اختیار کیا گیا تو ان ہائیتہ آوازوں کو 'مھ'، 'لھ'، 'رھ'، 'یھ' اور 'وھ' کی طرح سمجھا گیا جو درحقیقت صرف بین مصوقی حالت میں واقع ہوتے ہیں۔ (نھ ایک یا دو مگر آخری حالت میں بھی واقع ہوتا ہے) / پھر/ 'بھ' کے برخلاف ان آوازوں کے لیے دیوناگری میں بھی علامہ زوف موجود نہیں ہیں۔ کیلاگ (Kellogg) grammar of the Hindi Language ص ۱۸۱

نے انہیں معطوفی معنیٰ قرار دیا ہے۔ لیکن یہ معطوفی معنیٰ متلف ہیں۔ کیوں کہ انہیں ایک ہی کوشش میں ادا کیا جاتا ہے۔ ان میں بائیت کے جزو کو عرضی اعتبار سے بیان کیا جاسکتا ہے۔

tU <sup>m</sup> he <sup>n</sup>	تمہیں
na <sup>n</sup> ha	ننھا
U <sup>n</sup> ho <sup>n</sup>	انہوں
ma <sup>l</sup> har	ملھار
va <sup>h</sup> a <sup>n</sup>	وہاں

میں 'ھ' کا عنصر لفظ کے ایک بڑے حصے پر پھیلا ہوا ہے جسے تجز صورتیاتی اعتبار سے یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے

$\frac{h}{tUmen}$	$\frac{ھ}{جیں}$
$\frac{h}{nanha}$	$\frac{ھ}{ننا}$
$\frac{h}{Unhon}$	$\frac{ھ}{انوں}$
$\frac{h}{malhar}$	$\frac{ھ}{ملار}$
$\frac{h}{vahan}$	$\frac{ھ}{واں}$

(va<sup>h</sup>a<sup>n</sup>) (وہاں)

لفظ کے ایک بڑے حصے پر بائیت کی توسیع کا رجحان عام / ۵ کے مقابلے میں اسے کمزور بنا دیتا ہے۔ درحقیقت دہلی کی بول چال کی زبان میں یہ بالکل ہی ختم ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

tU <sup>m</sup> en	تمیں	tU <sup>m</sup> he <sup>n</sup>	تمہیں
na <sup>n</sup> na	ننا	na <sup>n</sup> ha	ننھا
va <sup>n</sup>	واں	va <sup>h</sup> a <sup>n</sup>	وہاں

تاہم اس کی عروضی عمل پذیری قائم رہتی ہے اور یہ رجحان ان معنوں میں ختم نہیں ہوتا کہ اس کا کوئی سراغ ہی نہ مل سکے۔

مذکورہ بالا مثالوں میں ہائیت با معنی نہیں ہے۔ جیسا کہ / پھ / ' / بھ / ' / تھ / ' / ٹھ / وغیرہ میں یہ با معنی ہے، جہاں اس کی غیر موجودگی کی وجہ سے اکثر معنی میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

Phat	پھٹ	Pat	پٹ
thak	تھک	tak	تک
thath	ٹھاٹھ	tat	ٹاٹ
khāl	کھل	kāl	کال
ghūn	گھن	gūn	گون
dhal	ڈھال	dāl	ڈال

اس طرح 'نھ'، 'مھ'، 'لھ'، 'رھ' اور وہ کا وقوع غیر ابتدائی صوت رکن کے آغاز یا انتہام کا نشان ہے۔ لہذا ان کا تعلق عروضی نظام سے ہے۔

### ( ۵ ) مسموعیت اور غیر مسموعیت

تسلسل کلام کی یہ ایک اہم تجزیہ ہے اور اردو کی ایک قابل ذکر خصوصیت بھی جس میں ایک آواز سے دوسری آواز تک منتقلی بہت زیادہ باریک اور متمیز نہیں ہوتی۔ یہ لفظ کی سطح پر بھی پائی جاتی ہے۔ یہ عام طور پر رجعی ہوتی ہے۔ اس میں پائی جانے والی صوتیاتی عنفویاتی خصوصیات کے لحاظ سے اسے تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ جو:

(ا) صوت تاننت

(ب) نرم 'تالو' اور

(ج) زبان

کی حرکت کو متاثر کرتے ہیں۔

1۔ مرلوبیائی تسلسل میں مسموع بندشیوں (خواہ ہائیر یا غیر ہائیر) سے قبل واقع ہونے والے غیر مسموع بندشیے مسموعی خصوصیت کے حامل بن جاتے ہیں۔ مثلاً:

(ا) مفرد الفاظ:

katba	کتبہ	katba	کتبہ
akbar	اکبر	akbar	اکبر

(ب) مرکب الفاظ :

XItmatgar	خدمت گار	XIdmatgar	خدمت گار
Pecdar	پسچ دار	pecdar	پسچ دار
batcit	بات چیت	batcit	بات چیت

2. مرلوبیائی تسلسل میں مسوم بندشیوں سے قبل واقع ہونے والے غیر مسوم صغیرے بھی مصوتی خصوصیت کے حامل بن جاتے ہیں، مثلاً :

safdar	صفدار	safdar	صفدار
mUxbIr	منمبر	mUxbIr	منمبر
tasbih	تسبیح	tasbih	تسبیح
axbar	اخبار	axbar	اخبار
aşgar	امغر	asgar	امغر
afzal	افضل	afzal	افضل

3. مرلوبیائی تسلسل میں غیر مسوم مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے ہائید اور غیر ہائید مسوم بندشیے غیر مسوم ہو جاتے ہیں، مثلاً :

tabslra	تبصرہ	tabslra	تبصرہ
xadşa	خدرہ	xadşa	خدرہ
abxarat	ابخرات	abxarat	ابخرات
ab-tak	آب تک	ab-tak	آب تک
aj-kal	آج کل	aj-kal	آج کل

4. مسوم صغیرے اس وقت غیر مسوم بن جاتے ہیں جب ان کے بعد کوئی غیر مسوم بندشیہ یا صغیرہ واقع ہوتا ہے، مثلاً :

mUztar	مضطر	mUztar	مضطر
--------	------	--------	------

مذکورہ عروض کی تجرید کے سلسلے میں حسب ذیل مشاہدات سامنے آتے ہیں :



۱) اس کے صوتی امتیاز کا انحصار تکلم کی رفتار پر ہوتا ہے۔ یہ منفصل اتصالی اور 'زود اتصالی'۔ طرز کے لحاظ سے متغیر ہوتی رہتی ہے۔ جملوں اور مرکب الفاظ کے بارے میں یہ بات زیادہ صیح ہے۔ (بہ مقابلہ منفصل مفرد الفاظ) کیوں کہ وہاں ایک آواز میں دوسری آواز پیوست ہوتی چلی جاتی ہے اور ان کے درمیان میں کوئی واضح حد فاصل نہیں ہوتی۔

۲) سمعہ اور غیر سمعہ عروضی خصوصیت کے یہ معنی نہیں کہ "آواز C کے زیر اثر" آواز A 'آواز B میں تبدیل ہو جاتی ہے'۔

(ڈینیئل جونز . . . . . An outline of English Phonetics ص ۲۰۳)

اس صورت میں عروضی خصوصیت مربوطیے کے پورے علاقے کے اوپر پھیل جاتی ہے۔ جس کا اثر مخزن پر بھی پڑتا ہے اور صوت مانتوں پر بھی . . . درحقیقت پورا لفظ متاثر ہوتا ہے قریبی تکنیکی علاقوں والی آوازوں کے مربوطیاتی تسلسل میں مخزن اور بعض اوقات طرز تکلم پر بھی اثر پڑتا ہے:

۱) بات چیت bat - Cit = بات چیت bat - Cit = (bat - cit بات چیت)

۲) رت جگا rat - jagga = رت جگا rat - jagga = (rat - jagga رت جگا)

۳) پت جھڑ Pat - jhar = پت جھڑ Pat - jhar = (Pat - jhar پت جھڑ)

اوپر کی مثالوں میں /ت/ صرف غیر سمعہ ہی نہیں رہتا، بلکہ اس کا مخزن دندان سے پیش حسی ہو جاتا ہے۔ مخزن کی یہ منتقلی تشدید سے مطابقت نہیں رکھتی جس میں تکلم کی قوت اور زور پایا جاتا ہے۔ لہذا "بات چیت" کو "بات چیت" لکھنا مناسب نہ ہوگا، جیسا کہ ہم نے اپنی عملی آسانی کے لیے اوپر کیا تھا۔

## حواشی

۱- 'اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم یہاں ان مفصل گردانوں کو نہیں پیش کر رہے ہیں جن سے ہیں صوتیاتی تجزیہ ترتیب دینا ہے۔

۲- مجزئہ صوتیات میں 'عروض' (Prosody) کے تصور کو سب سے پہلے لسانیات کے دبستان پراگ (Prague School) میں فروغ حاصل ہوا، خاص طور پر این۔ ایس۔ ترومبز کو اے

(H.S. Irubetzko) کی مشہور تصنیف تجزئیات کے اصول The Principles of Phonology - میں۔ بعد میں لندن کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریکن اسٹڈیز کے پروفیسر جے. آر. فرتھ Prof. J.R. Firth نے اسے مکمل تجزیاتی نظریے کی شکل دی۔ مصنف نے ان کی تحریرات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔

3. - بیلی Bailey نے اس کو پنجابی بولیوں کا ایک سادہ مصوتہ قرار دیا ہے۔ چڑھی نے /ai/ کو بنگالی زبان کا سادہ مصوتہ قرار دیتے ہوئے بیلی سے اتفاق کیا ہے۔ ڈاکٹر دھیر ریندر ورما (ہندی بھاشا) نے اس کی دہری مصوتہ پر زور دیا ہے۔ ہمارے خیال میں اس میں تکمیل کی رفتار اور طرز کے لحاظ سے بھی تغیر پیدا ہوتا ہے۔

4. - V = مصوتے (Vowel) مراد ہیں۔

C = مصوتے (Consonant) مراد ہیں۔

=<sup>n</sup> علامت الفیت

= L طویل (Long)

= S مختصر (Short)

# قومی یک جہتی اور ہندوستانی زبانیں

قومیت اور قومی یک جہتی سیاسیات کے جدید تصورات اور اصطلاحات میں ہیں۔ قومیت کا تصور تاریخ یورپ میں اٹھارویں صدی عیسوی کی دین ہے۔ اس کا پہلا اظہار اس صدی کے وسط میں انگلستان میں ہوا اور اسی صدی کے آخر میں اس نے انقلاب فرانس کے لیے راہ ہموار کی۔ ہندوستان پہنچتے پہنچتے سو سال کا عرصہ لگ گیا۔ اور بالآخر بیسویں صدی میں اس نے ایشیا میں ایک ہمہ گیر تصور کی حیثیت اختیار کر لی۔

قومی یک جہتی یا ایکتا کی اصطلاح اور بھی نیا نہیں ہے۔ ایک لحاظ سے یہ کوئی سیاسی اصطلاح ہی نہیں اور اگر ہے تو ایک منفی اصطلاح ہے اس لیے کہ قومیت کا تصور اپنے اندر ایک جہتی کے وہ تمام مضمرات رکھتا ہے جس سے ایک اچھی اور متحدہ قومیت عبارت ہوتی ہے۔ وہ قومیت ہی کیا جو یک جہتی سے عاری ہو۔ دراصل آزادی ملنے کے بعد ہندوستان کے گونا گوں مسائل میں ایک مسئلہ قومیت کا بھی تھا جس کے استحکام کے لیے قومی یک جہتی یا ایکتا کی اصطلاح تراشی پڑی اور اس تصور کو عام کرنے کے لیے قومی یک جہتی کو نسل کا قیام عمل میں آیا۔ کانفرنسیں منعقد کی گئیں اور اب ادارے قائم کیے جا رہے ہیں۔ ان تمام سرگرمیوں سے پتہ چلتا ہے کہ ملک قومیت کے اعتبار سے اپنے آپ پر مکمل بھروسہ نہیں کرتا تھا۔ اور 'باہمہ' کے مقابلے میں 'بے ہمہ' کے عناصر سرگرم عمل تھے۔ چونکہ ہندوستان 'مذہب' زبانوں، نسلوں اور ثقافتوں کے لحاظ سے ایک برصغیر کی حیثیت رکھتا

ہے اس لیے اس میں انگلستان یا فرانس کی سی یک سانی یا یک تہذیبی کی وحدت ڈھونڈنا بحث تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مشترک جغرافیائی حالات، مشترک تاریخ اور مشترک معیشت کے عناصر اس کے مختلف اہل باشندوں کو ایک وحدت میں جکڑے رہے ہیں۔ لیکن ہندوستانی قومیت قومیت کی اکثر شرائط سے عاری تھی۔ چنانچہ آزادی ملنے اور غلامی کی منشی ہوئی وحدت کے تانے بانے ٹوٹنے کے بعد ہمارے اہل فکر نے اس بات کی ضرورت کو شدت کے ساتھ محسوس کیا کہ سیاسی وجہ باقی ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے ایک ایسا دستور وضع کیا جائے جو وفاقت کے بجائے مرکزیت کا حامل ہو۔ یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ علاقائیت فرقداریت اور سانی علیحدگی پسندی کے سیلابات تیزی سے ابھرنے لگے تھے جن کا مقابلہ کرنا ملک کی سالمیت کے لیے ضروری تھا۔ ہمارے دستور سازوں کی نیت برحق تھی لیکن یہ صرف تاریخ بتائے گی کہ یہ دستور کہاں تک ہمارے قومی تعاونوں کا ساتھ دے سکے گا۔

یورپ کی چھوٹی چھوٹی قومیتوں کے پیش نظر مغربی سیاسیات نے قومیت کی ایک اہم شرط سانی وحدت بھی بتائی ہے۔ ایسے کہتے وقت ان کے سامنے انگلستان، فرانس، جرمنی اور اٹلی جیسے ممالک کی قومیتیں تھیں۔ لیکن جیسے جیسے قومیت کا مغربی تصور ایشیا میں عام ہوتا گیا اور ہندوستان جیسے کثیر لسانی ملکوں میں آزمایا جانے لگا۔ اس کے مسائل سامنے آنے لگے۔ یوں تو ہندوستان چھوٹی بڑی کئی درجن زبانوں اور بولیوں کا مجموعہ ہے لیکن دستور ہند کی تشکیل کے وقت گراگرم بحث کے بعد صرف چودہ بڑی زبانوں پر اتفاق رائے ہو سکا۔ بعد میں دستور کے انٹرویو شیڈول کی فہرست میں پندرہویں صدی سندھی کا اضافہ اور کر دیا گیا۔ انگریزی حروف تہجی کی ترتیب کے اعتبار سے ان زبانوں کی فہرست حسب ذیل ہے۔ (1) آسامی (2) بنگالی (3) گجراتی (4) ہندی (5) کنڑ (6) کشمیری (7) ملیالم (8) مراٹھی (9) اڑیا (10) پنجابی (11) سنسکرت (12) سندھی (13) تمل (14) تلگو (15) اُردو

• عام طور پر یہ مغالطہ پیدا ہو گیا ہے کہ جن زبانوں کی فہرست اس شیڈول میں دی ہوئی ہے وہ علاقائی زبانیں ہیں۔ یہ واقعہ نہیں۔ بلکہ اس فہرست میں صرف ان زبانوں کے نام دئے ہوئے ہیں۔ جن کی نمائندگی اس کمیشن میں ہوگی۔ جسے دفعہ 344 (ا) کے بموجب راشٹر پتی مقرر کریں گے۔

(ہندوستان کا دستور اور اس کی مختصر شرح : ہارون خان شیروانی)

زبانوں کی اس فہرست کا بالاستعاب مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ زبانوں کی اس ترتیب میں کوئی سانسور کارفرما نہیں بلکہ یہ اپنی سیاست کی ایک اچھے ہوئے معاملے کے سلسلے میں محض

یہاں پڑتی ہے۔ مثلاً پندرہ زندہ زبانوں میں ایک غیر مردہ کلاسیکل زبان یعنی سنسکرت بھی شامل ہے۔ بارہ صاحب ریاست زبانوں کے ساتھ دو ایسی زبانیں بھی شامل کر دی گئی ہیں جن کے بولنے والے کسی بھی علاقے میں اکثریت میں نہیں یعنی اُردو اور سندھی۔ ان میں سندھی کی حالت اُردو سے بھی خستہ ہے۔ اسی لیے وہ پہلی فہرست میں شامل نہیں کی گئی تھی اور صرف سندھی بولنے والوں کے اصرار پر 1967ء میں دستور میں کیسویں ترمیم کے ذریعے داخل کی گئی ہے۔ بولنے والوں کی تعداد کے لحاظ سے اُردو ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے تاہم یہ کسی بھی ریاست میں دس فی صد سے زیادہ کی تعداد میں نہیں ہو سکتی۔

ہندوستان کی مذکورہ بالا پندرہ زبانیں لسانی نقطہ نظر سے تین خانہ ان السنہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ بھی میں دو بڑے خانہ (1) ہند آریائی اور (2) دراوڑ ہیں۔ ان میں ہند آریائی سب سے بڑا خانہ ہے اس لیے کہ 15 میں سے دس زبانوں۔ آسامی۔ بنگالی۔ گجراتی۔ ہندی۔ مراٹھی۔ اورڈیا۔ پنجاب۔ سنسکرت۔ سندھی اور اُردو۔۔۔ کا تعلق اس خانہ سے ہے۔ دراوڑ خانہ کی صرف چار زبانیں شامل فہرست میں۔ یعنی کنڑ۔ ملیالم۔ تمل اور تلوگو۔ کشمیری کا تعلق تیسرے خانہ سے ہے۔ دستور میں دی ہوئی زبانوں کی اس فہرست سے اس معاملہ لسانی کا اسکاٹچ ہے کہ ہم بہت سی ایسی بڑی بولیوں کو نظر انداز کر دیں جن کی اپنی تاریخی اور علاقائی انفرادیت ہے۔ ان میں ہندی کے علاقے میں بھوجپوری اور راجستھانی قابل ذکر ہیں۔ ساہتیہ اکیڈمی نے اسی وجہ سے 15 نہیں 21 زبانوں کو اپنی منظور شدہ فہرست میں انعامات اور نمائندگی کے لیے جگہ دی ہے۔

زبانوں کے اس "مینار بائل" کا مقابلہ ہمارے دستور سازوں نے دفعہ 343 کے ذریعے کیا ہے جس میں یونین کی سرکاری زبان کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

1۔ "یونین کی سرکاری زبان اُردو ہوگی جسے دیوناگری لپی میں لکھا جائے گا"

"یونین کی سرکاری غرضوں کے لئے جو عدد استعمال کیے جائیں گے ان کی شکل وہی ہوگی جو

ہندوستانی عددوں کی بین قومی شکل ہے

2۔ باوجود ضمن (1) کے کسی اندران کے اس دستور کے جاری ہونے کے پندرہ برس تک یونین کے تمام ایسے مقصودوں کے لیے جن کے واسطے انگریزی زبان اس دستور کے جاری ہونے سے ٹھیک پہلے استعمال ہوتی تھی۔ براہِ اسی طرح استعمال ہوتی رہے گی۔۔۔"

یونین کی زبان کی دفعہ 343 کے سلسلے میں چند باتیں یاد رکھنے کی ہیں۔ تاہم ہندوستان کے

سانی سنئے اور اس کے حل کے بارے میں زیادہ فہم و دانش سے کام لے سکیں۔

1. دستور کی اس دفعہ پر دستور ساز اسمبلی میں اس درجہ اختلاف رائے تھا کہ یہ صدر اسمبلی کے کاسٹنگ ووٹ سے پاس ہوتی ہے۔
2. دستور کے کسی حصے یا دفعہ میں ہندی کو "قومی زبان" کے نام سے یاد نہیں کیا گیا ہے، صرف "سرکاری زبان" کہا گیا ہے۔

3. پندرہ سال گزر جانے کے بعد بھی انگریزی کو نہیں ہٹایا جاسکا اور حالات کے پیش نظر پنڈت نہرو کو یہ اعلان کرنا پڑا کہ 1965ء کے بعد بھی انگریزی ایک "ساتھی زبان" کی حیثیت سے باقی رکھی جائے گی۔

دوسری ہندوستانی زبانوں کے مقابلے میں ہندی کو نہ صرف یہ امتیاز حاصل ہے کہ وہ یونین کی سرکاری زبان تسلیم کر لی گئی ہے بلکہ دفعہ 345 کی رو سے ہندی کو اتر پردیش، بہار، مدھیہ پردیش، راجستھان، ہریانہ، ہماچل پردیش اور دہلی کی ریاستوں نے بھی اپنی سرکاری زبان بنادیا ہے۔ یہ ہے ہندوستان کا سانی نقشہ۔

تین مختلف خاندان السنہ کی 15 منظور شدہ زبانیں جن میں سے دو اردو اور سندھی کے اپنے علاقے ہیں۔ ایک بین الاقوامی بدیسی اور ایک غیر مروج کتابی زبان۔ ان میں تال میل ہو تو یکے ہو 1956ء میں ہندوستان کو سانی ریاستوں میں تقسیم کر دیا گیا جس کی وجہ سے ریاستی زبانوں کی اہمیت بڑھ گئی اور ساتھ ہی کوئی ایسی ریاست باقی نہیں رہی جس میں اقلیتی زبانوں کے مسئلے پیدا نہ ہو گئے ہوں جن کے حل کے لیے دفعہ 350، 350 (الف) اور 350 (ب) وضع کی گئی جن میں ابتدائی تعلیم مادری زبان میں دینے کی سہولتوں اور سانی اقلیتوں کے لیے خاص عہدیدار مقرر کرنے کا تذکرہ ہے۔

غیر ہندی دانوں کی تالیف قلب کے لیے سرکاری زبان یعنی ہندی کے لیے دفعہ 351 میں ایک لائحہ عمل بھی بتایا گیا ہے جو سانی مسائل پر اہل سیاست کی گہنک فکر کا ایک اچھا نمونہ ہے۔

سنیچے :-

"یونین کا فرض ہوگا ہندی زبان کے پھیلاؤ کی حوصلہ افزائی کرنے اور اسے اس طرح ترقی دے کہ وہ ہندوستان کے ایک کچھ کے سارے عنصر کے اظہار خیال کا ذریعہ بن جائے اور اس زبان کو اس طرح الامال کرے کہ وہ اپنی روح کو متاثر کئے بغیر اس میں ہندوستانی زبان اور ان زبانوں

کی شکیں، اسلوب اور اظہار کے طریقے مذب ہو جائیں جن کا آئینوں مشیدول میں ذکر کیا گیا ہے نیز اس کی لغت کے لیے بنیادی طور پر سنسکرت زبان سے اور ثانوی طور پر دوسری زبان سے لفظ حاصل کیے جائیں۔“

(ہندو ستار کا دستور اور اس کی شرح۔ ترجمہ۔ ہارون خاں شیروانی)

ہمارے دستور کا یہ سانی ہدایت نامہ ایک ایسی دستور ہے جس پر

ناطقہ سربراہ گریاں ہے کہ اسے کیا کہئے

سانائی نقطہ نظر سے اس میں صرف ایک مثبت تجویز ہے۔ اس کی لغت کے لیے بنیادی طور پر سنسکرت .... زبان سے لفظ حاصل کیے جائیں۔ جو ہندی اپنی اصطلاحات سازی کے لیے کر رہی ہے۔ زبانیں ہدایت ناموں سے نہیں بنا کرتیں ان کے ارتقاء کی اپنی ڈگر ہوتی ہے۔

قوی یک جہتی کے خواہش مند لوگ اکثر اوقات سانی یک جہتی اور سانی وحدت میں امتیاز نہیں کرتے۔ سانی وحدت اس ملک کا مقدر نہیں ہر چند آزادی کی پہلی گرمی میں بعض نا عاقبت اندیشوں نے انھیں خطوط پر سوچنا شروع کر دیا تھا۔ ہمیں یہ جانتا چاہیے کہ زبان کے معاملے میں جماعتیں بعض اوقات مذہب سے بھی زیادہ جذباتی ہو جاتی ہیں۔ بنگلہ دیش کا عبرت ناک انجام ہمارے سامنے ہے۔ جہاں مشترک مذہب بھی پاکستانی قومیت کو ٹکڑے ٹکڑے ہونے سے نہیں بچا سکا۔ پناب کی موجودہ سیاست میں بھی کافی حد تک سانی جذبے کی کار فرمائی ہے۔ اردو والوں کی تخنی کام و دہم بھی کچھ ایسی سبب سے لیتی ہے۔ گنڈ اور مراٹھی کی سرمدی زور آزمائی کا بھی یہی باعث ہے بنگلہ دیش کی تحریک میں بھی ”ملگو“ ہرزو اصلی ہے۔

غرض کہ سانی سطح پر ہر طرف ایک انتشار کا عالم دکھائی دیتا ہے۔ یک جہتی اور ایکتا کا کوئی نعرہ اس حقیقت کو نہیں جھٹا سکتا۔ اس لیے حب وطن اور عقل سلیم کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی قومیت کے دیگر مسائل کی طرح ہندوستان کے سانی مسئلے پر ٹھنڈے دل سے غور کریں۔ سانی ایکتا کا رولر پھیرنے کی کوشش نہیں کریں بلکہ ہر زبان کے بولنے والوں کے تقاضوں اور مانگوں پر انصاف کے نقطہ نظر سے ہمدردانہ طور پر غور کریں۔ زبان کو شخصیت متحرک کہا گیا ہے۔ تہذیب کے ایک خارجی مظہر ہونے کے باوجود بعض اوقات اس کی اہمیت کسی تہذیب کے تمام عقائد سے فروں تر ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اسی میں اہل زبان خود کی بازیافت کرتا ہے۔ اسی کے ذریعے وہ بے نام کو نام دیتا ہے۔ خود عقائد کی پرورش اسی کی گود میں ہوتی ہے۔ غرض کہ پوری تہذیب کا محور اور مظہر زبان

ہوتی ہے۔ آج تصور بھی نہیں کیا جاسکتا کہ ہندومت اور اسلام بغیر سنسکرت اور عربی کے کیسا ہوتا؟ گیتا کے الفاظ کی گونج ذہن کے کس کس گوشے تک پہنچتی ہے، قرآن کا اعجاز خون کی گردش کو کس طرح پش آدہ کر دیتا ہے، یہ سوال نہیں حقیقت ہے۔ ہمارے عظیم شعر اکس طرح زندگی کے ہر ہر موڑ پر اپنے مرتع الفاظ اور تراکیب سے ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ اور کس طرح وہ ہمارے شعور کا حقہ بن گئے ہیں۔ ادب نواز ہی نہیں بندہ نواز، بھی جانتے ہیں۔ شعور بغیر زبان کے محض ایک تصور ہے۔

کثیر لسانی ممالک کے لسانی عمل کے کئی نمونے ہمارے سامنے ہیں۔ چوتھے پیمانے پر سوئزر لینڈ اور ہالینڈ کی قومیتیں ہیں جہاں ایک سے زائد زبانیں رائج ہیں اور ان سب کو برابر طور پر سرکاری زبانیں تسلیم کیا گیا ہے۔ سوئزر لینڈ میں تو جرمن اور فرانسیسی جیسی دو ترقی یافتہ زبانوں کے ساتھ اطالوی خاندان کی ایک بولی کو بھی جس کے بولنے والوں کی تعداد ایک لاکھ سے کم ہے، سرکاری طور سے تسلیم کر لیا گیا ہے۔ ایک نمونہ ہمارے سامنے کناڈا کا ہے۔ جہاں کی ہمہ گیر زبان انگریزی ہے۔ لیکن چند ذیلی علاقوں میں فرانسیسی کو بھی مساوی حقوق حاصل ہیں۔ ریاست ہائے متحدہ میں بھی یورپ کی کئی زبانیں بولنے والے آباد ہوئے۔ خاص طور پر اس کی جنوبی ریاستوں ٹیکساس، اری زونا، جنوبی کیلیفورنیا وغیرہ میں ہسپانوی زبان بولنے والے بڑی تعداد میں آئے تھے اور ان علاقوں میں عرصہ تک ہسپانوی زبان کا پلن بڑے پیمانے پر رہا۔ لیکن رفتہ رفتہ سائبرج کی گردشوں میں انگریزی ہسپانوی پر غالب آئی گئی۔ اس طرح کہ اب ریاست ہائے متحدہ کی انگریزی واحد زبان کہی جاسکتی ہے۔ ہر چند وہاں ہسپانوی اور فرانسیسی بڑے پیمانے پر اور اس زبان اور تہذیب پر فخر کرنے والے آج بھی بڑی تعداد میں موجود ہیں۔

لسانی عمل کا ہمارے سامنے ایک اور بڑا نمونہ اشتر کی روس کا ہے جہاں کئی خاندانوں کی زبانیں بولی جاتی ہیں۔ مثلاً ازبیک کا تعلق ترکی خاندان السنہ سے ہے اور تاجیک کا ایرانی خاندان سے ہے۔ زار روس کے زمانے میں بھی اور اشتر کی روس کی حکومت میں بھی اقتدار روسی زبان کا رہا ہے۔ روسی ترکستان کی بولیوں کے لیے پہلے روسی رسم خط کو آزما گیا۔ پھر مصیبتاً روسی خط میں ان کو نکھا جانے لگا۔ ہر صورت میں قدیم فارسی۔ عربی رسم خط سے اہتمام کیا گیا۔ آج روس کی لسانی وحدت کی نیوروسی زبان ہے جو شروع سے اس قدر ترقی یافتہ رہی ہے کہ یورپی روس ہو کہ روسی ترکستان کی زبانیں ان سب پر چھائی رہی ہے۔ لسانی مسئلے کے حل کرنے میں روس کے آہنی نظام حکومت سے بھی مدد ملی۔ چاہے وہ زار روس کا عہد ہو یا ”طریق کوہن“ انداز، وہی پرودیزی رہے۔ یہ صورت



ہندوستان ہمیشہ جمہوریت میں ناممکن ہے۔ جہاں عوام زراستی ناراضگی میں محکموں کو دودھ کی مکتی کی طرح نکال پھینکتے ہیں۔ چند تودہ سانی فاشسٹ بھی جو آزادی کے ابتدائی نئے میں یہ سوچ رہے تھے کہ ہندوستان کی کثیر لسانی پر روس کا سایہ لسانی رولر پھیر سکیں گے۔ رفتہ رفتہ اس کے قائل ہوتے گئے کہ یہاں یہ کسی طرح ممکن نہیں۔ ہندی ایک ووٹ سے سرکاری زبان تو بنادی گئی لیکن صرف اس کو قومی زبان (راشر بھاشا) تسلیم کیا جائے یہ کسی طرح سے غیر ہندی بولنے والوں کے گھلے سے بچے نہیں اتر سکا اس لیے کہ راشٹر بھاشائیں تو ہندوستان کی سبھی زبانیں ہیں... دوسرے الفاظ میں روس کا سانی ماڈل یہاں رائج نہیں ہو سکتا اس لیے کہ نہ تو یہاں ہندی کی وہ حیثیت ہے جو روسی کی چلی آئی ہے۔ اور نہ یہاں کا سیاسی نظام اجازت دیتا ہے کہ عوام کے ہونٹوں پر تالے لگا دیئے جائیں۔ اتفاق سے آزادی حاصل ہونے کے وقت ہندی، ہندوستان کی کئی زبانوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ بھی نہیں۔ ہندی کی آفاقی ترقی تو آزادی ملنے کے بعد ہوئی ہے۔ مثلاً آزادی سے قبل اردو واحد زبان تھی جس میں یونیورسٹی کی سطح تک اعلیٰ تعلیم دی جا رہی تھی اور مراٹھی تنہا زبان تھی جس میں ایک بڑے پیمانے پر انسائیکلو پیڈیا شائع ہو چکی تھی۔ بنگالی اور تمل بھی کئی لحاظ سے ہندی سے زیادہ ترقی یافتہ زبانیں تھیں۔

لہذا ملٹی معیشت کی طرح قومی سطح پر سانی مسائل کے حل کے لیے ہمیں اپنا مخصوص ماڈل بنانا پڑے گا۔ میرے نقطہ سے اس ماڈل کے بنیادی مسائل حسب ذیل ہوں گے۔

1۔ سانی انصاف پسندی جس کی رو سے ہندوستان کی تمام زبانیں قومی تسلیم کی جائیں گی۔ زبانیں بڑی ہو سکتی ہیں یا چھوٹی، ترقی یافتہ ہو سکتی ہیں یا ترقی پذیر لیکن کسی کو کسی پر یہ کہہ کر فوقیت نہیں دی جاسکتی کہ یہ زیادہ قوی ہے اور دوسری کم تر۔ اگر ہندی قدیم ہندوستان کی بہترین ترجمان کہی جاسکتی ہے تو اردو وسطی دور کے ہندوستان کی بھتی مانند کہی جائے گی۔ تمل قبل آریائی ہندوستان کی مدائے بازگشت رکھے گی۔ ہمارا تاریخی مقدور نگارنگی ہے۔ بقول غالبؒ

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں دا ہو جانا

2۔ لیکن سانی انصاف پسندی کا یہ مطلب نہیں ہونا چاہیے کہ ہم خود کو ایک قسم کی سانی طوائف الملوی میں گرفتار کر لیں۔ اگر بڑی زبان بولنے والوں کا یہ فرض ہے کہ وہ چھوٹی زبانوں کو پینچنے کا بھرپور موقع دیں اور ان کو اپنا تریف نہ سمجھیں تو چھوٹی زبانیں بولنے والوں کے جانب سے یہ انصاف پسندی ہوگی کہ وہ بڑے کے قربین کو تسلیم کریں اور اس کو اس کا مقام دیں۔ چنانچہ دستور ہند

میں ہمارے دستور سازوں نے ہندی کے لیے ہی کیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے۔ ہندی سات ریاستوں کی سرکاری زبان ہے اور 1971ء کی مردم شماری کے مطابق اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 15 کروڑ چالیس لاکھ کے قریب تھی۔ ظاہر ہے دوسری کسی زبان کے بولنے والے ساڑھے چار کروڑ سے زیادہ نہیں مثلاً بنگالی اور مراٹھی جو علی الترتیب ہندوستان کی دوسری تیسری اور چوتھی زبانیں ہیں۔ اس لحاظ سے ہندی کو فوقیت حاصل ہے اور رابطہ کی زبان کی حیثیت سے اس کا سرکاری زبان کے منصب پر فائز کیا جاتا۔ انصاف کے عین مطابق ہے۔ شروع شروع میں بعض ترقی یافتہ زبانوں مثلاً بنگالی اور تمل والوں نے منہ بڑایا تھا۔ لیکن ان کے سامنے چارہ کار نہیں اس لیے کہ یہ دونوں زبانیں بولنے والوں کو بھلا طور پر یہ بھی سہولت دی گئی کہ دستور کے نفاذ کے 15 سال بعد تک انگریزی سرکاری زبان کے طور پر ہندی کے ساتھ رائج رہے گی۔ اس مدت میں پنڈت نہرو نے بعد کو یہ توسیع کی انگریزی ساتھی زبان کی حیثیت سے رائج رہے گی۔ جب تک غیر ہندی والے خود اس بات کی خواہش نہ کریں کہ اسے ہٹا دیا جائے۔ میرے خیال میں سانی سمجھوتے کے سلسلے میں اس سے زیادہ گنجائش نہیں نکالی جاسکتی۔

3۔ ہندوستان کے سانی ماڈل کی دوسری بڑی شرط یہ ہوئی (اور یہ انصاف پسندی کے تقاضوں کے عین مطابق ہے) کہ بدیلی زبان اس ملک میں سرکاری یا تعلیمی کاروبار کے لئے پیشہ، پیشہ کے لیے نہیں تعویجی جاسکتی۔ دوسرے الفاظ میں انگریزی کی وہ حیثیت قائم نہیں رکھی جاسکتی جو اب تک رہی ہے۔ اس کا مقام رابطہ کی زبان کی حیثیت سے ہندی کو اور ذریعہ تعلیم کی حیثیت سے ریاستی زبانوں کو ملنا چاہیے۔ دنیا کا کوئی ملک ایسا نہیں جہاں کی سرکاری اور تعلیمی زبان کوئی بدیلی ہو۔ چاہے وہ 'نئی' ہی وسیع کیوں نہ ہو۔ اس ملک میں انگریزی کے لیے ایک مقام رہے گا۔ ایک عالمی زبان کی حیثیت سے اور مغربی علوم تک رسائی کے لیے یہ زبان ہمارے تعلیمی اداروں میں یقیناً جگہ پائے گی۔ لیکن نہ اس طرح جس طرح کہ اب تک رہی اور جس طرح آج بھی ہمارے قوم پرست اس کو رکھنا چاہتے ہیں۔ آزادی کے بعد سرکاری زبان کی حیثیت سے ہندی کی جو رفتار ترقی ہونا چاہیے تھی۔ مجھے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ وہ نہیں رہی ہے۔ دستور کی دفعہ 344 کے باوجود جس میں واضح الفاظ نہایت ہے کہ:-

1۔ رائٹر پتی کے لیے ضروری ہوگا کہ دستور کے جاری ہونے سے پانچ برس گزرنے پر اور اس کے بعد اس کے جاری ہونے سے دس برس گزرنے پر اپنے حکم کے ذریعہ ایک کمیشن مقرر کریں۔

۲۔ اس کمیشن کا فرض ہو گا کہ راشٹر پتی کو حسب ذیل معاملات کے بارے میں سفارش کرے۔  
 (ا) یونین کے سرکاری مقصدوں کے لیے ہندی زبان کا بڑا استعمال؛  
 (ب) کسی سرکاری مقصد یا سب سرکاری مقصدوں کے لیے انگریزی زبان کے استعمال کی حد بندی۔

افسوس کا مقام ہے کہ جنوبی ہند کی ریاستوں اور بحال کی بالخصوص مخالفت کی وجہ سے کمیشنوں کے تقرر کے باوجود یہ حد بندی نہ ہو سکی اور انگریزی آج بھی اسکولوں، کالجوں اور سرکاری دفاتروں میں ٹھٹھے سے جاری ہے۔

ہماری سانی یک جہتی میں انگریزی کا روڈ اپ تک موجود ہے۔ یہ کسی تنگ قوم پرستی کے نقطہ نظر سے نہیں بلکہ اپنی سانیاتی معلومات کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں کہ جو ریاستیں انگریزی کی حمایت کر رہی ہیں۔ وہ ہندوستان کی قومی یک جہتی کی جڑیں کاٹ رہی ہیں۔ نوآبادیاتی ممالک کے علاوہ دنیا کی کوئی آزاد قوم کسی بدیسی زبان کو وہ مقام نہیں دیتی جو ہندوستان نے انگریزی کو دے رکھا ہے۔ انگریزی کی بدولت ہمارے ملک میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا ہے جو معاشی، ثقافتی اور سرکاری تمام وسائل اور ہوتوں کا مالک بن گیا ہے۔ انگریزی نے ہمارے نو بہاولوں کے ذہنوں کو ابتدائی مدارج سے مغلوب بنا رکھا ہے۔ دنیا کا کوئی ملک غلط تعلیم کی طریقہ زبان کو ابتدائی مدارج میں ذریعہ تعلیم نہیں بناتا۔ ہم نے سب رکھا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ تعلیم تو تے کی لڑائی کے مانند ہوتی ہے اور خیال کا کوئی تنگ فو ان ذہنوں میں نہیں کھلتا۔ انگریزی کی جگہ اگر یہی مقام ہندی کو دیدیا گیا تو یہی بات غیر ہندی زبانوں کے مقابلے میں اس کے بارے میں کہی جاسکے گی۔ ذریعہ تعلیم ہونے کا حق صرف مادری زبان کا ہوتا ہے۔ اختیاری مضمون کی حیثیت آپ چاہے دنیا کی کوئی زبان پر عائد اس میں مضائقہ نہیں۔

3۔ ہندوستان کی زبانوں کے مال میں سنسکرت زبان کا ایک خاص اور اہم مقام ہے جسے بونے کا لانے کی مزید ضرورت ہے۔ سنسکرت کی نہ صرف شمالی ہندوستان کی تمام زبانوں پر (سوائے اُردو اور کشمیری کے) چھاپ ہے بلکہ جنوب میں یہ تمل کو چھوڑ کر تلوگو، کنڑ، ملیالم کے ارتقا میں بھی کم و بیش اسی طرح سے اثر انداز ہوتی ہے۔ خصوصاً اس کی اعلیٰ تعلیمات اور اصطلاحات علمیہ میں علمی اصطلاحات ساری ہی سنسکرت کا یہ رول جاری رہنا چاہیے۔ البتہ تمل اُردو اور کشمیری کی مانند جنوبی سنسکرتیت کے عمل کو اپنے تاریخی ارتقاء کی جہولوں کی وجہ سے قبول نہیں کرتیں۔ انہیں چھوٹ مٹا چاہیے اور ان پر سنسکرت بنیاد اصطلاحات علمیہ کو ٹھونسنے کی کوشش نہیں کرنا چاہیے جیسا کہ آزادی کے فوراً



ان کے لیے کبھی دو لکیریں اور کبھی چار نقطوں سے کام لیا گیا: جس نے بالآخر اٹلے (ط) کی شکل اختیار کر لی۔ اسی طرح نفسی آوازوں کے لیے دو چشمی (دھ) کا استعمال کیا گیا لیکن اس کے استعمال میں وہ ضابطگی نہ اسکی جو منگوس آوازوں کے طوئے میں ملتی ہے۔ اردو اپنی شعر و شاعری کی روایات، عروض اور اصطلاحات علمیہ کے لیے بھی فارسی-عربی کی گراں بار ہے۔ اس کا ادبی اسلوب و کمینات سے لے کر پریم چند اور اقبالیات تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ صبیح معنوں میں ایک ریختہ و آریختہ زبان ہے اور اسی لیے ایک مفہوم حسن اور توانائی کی حامل جو صرف ریختہ زبانوں کو حاصل ہوتا ہے۔

ہمارے دستور کی رو سے آٹھویں شیڈول کی 15 زبانوں میں سے ایک ہے، بولنے والوں کی مجموعی تعداد کے لحاظ سے یہ ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے۔ یعنی گجراتی، ملیالم، کنڑ، اڑیا، پنجابی، آسامی اور کشمیری سے بڑی۔ 1971ء کی مردم شماری کی رو سے اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 28,600,428 تھی۔ کم از کم ہندوستان کے تیرہ اضلاع ایسے ہیں جہاں اس کے بولنے والوں کی تعداد 45 تا 26 فی صد ہے۔ ان میں اتر پردیش کے رام پور، مراؤ آباد، بننور، سہارن پور بھی شامل ہیں۔ جہاں علی الترتیب اردو بولنے والوں کی آبادی 45 - 33 - 9 فی صد پائی جاتی ہے۔ تاہم مجموعی طور پر اس کے بولنے والوں کی تعداد کسی ریاست میں 19 فی صد سے زائد نہیں۔ یہ اتر پردیش میں ایک کروڑ۔ بہار میں 50 لاکھ، ہاراشٹر میں 37 لاکھ، آندھرا پردیش میں 33 لاکھ اور کرناٹک میں 6 لاکھ سے زائد کی تعداد میں موجود ہیں۔ جموں و کشمیر میں جہاں کی یہ سرکاری زبان تسلیم کر لی گئی ہے، مادری زبان کی حیثیت سے اس کے نام لیا چند ہزار سے زائد نہیں۔ اردو کا مسئلہ ایک سانی متعہ ہے جس کا حل قوی سطح پر ڈھونڈنا ہوگا۔ آزادی کے بعد اس کا نظام تعلیم درہم، برہم کر دیا گیا جس کے نتیجے میں آج جو لوگ چالیس سے اوپر ہیں ان ہی کے دل میں اس کا درد باقی رہ گیا ہے کسی نے سچ کہا ہے۔ اس کو محبوبہ و معشوقہ بنانے والے آج بھی بہت لوگ ہیں۔ لیکن اس کو بیوی کا درجہ دینے والے بہت کم ہیں۔ یعنی بہت کم لوگ اپنے پوتوں کو اس کے ذریعہ سے تعلیم دلانا چاہتے ہیں، اسی نسبت سے نئی نسل اپنی سانی انفرادیت اور شخص سے دور ہوتی جا رہی ہے۔ مذہب، سانی انفرادیت کا بدل نہیں بن سکتا۔ ہر زبان ایک مخصوص تاریخ، ایک مخصوص فکر اور ثقافت کی امین ہوتی ہے۔ اگر ہندوستانی تہذیب کے 'جلوہ'، 'صدرنگ' کو برقرار رکھنا ہے تو ہر زبان کو اپنی مخصوص نگہ پر چلنے دینے کی اجازت دینا ہوگی۔ یہ تجاویز کہ اردو کا رسم خط بدل دیا جائے اس میں ہندی کی اصطلاحات علمیہ کو جوں کا توں شامل کر لیا جائے نہ اردو کے ساتھ انصاف ہوگا اور نہ ہندی کے

ساتھ۔ زبانوں میں تبدیلیاں نہایت چمکے اور چمپ کے نمودار ہوتی ہیں۔ ان کے ارتقا کے اپنے اصول اور قاعدے ہوتے ہیں نہ تو وہ جبر سے بدلی جاسکتی ہیں اور نہ کسی سیاسی انقلاب کے دباؤ سے جیسا کہ انقلاب روس کے بعد وہاں ماہرین سائنات نے روسی کے بارے میں پیش گوئی کی تھی۔ اور غلط ثابت ہونے پر اسٹالین کے عتاب سے بال بال بچ گئے۔ پنجاب کے ایسے میں ان لوگوں کے لیے ایک سانی سبق بھی ہے جو سانی فاشسزم کو رواد رکھتے ہیں۔ میرے خیال میں پنجاب کا اصل مسئلہ بنگلہ دیش کی طرح سانی مسئلہ ہے اور اس کے ذمہ دار خود پنجاب کے وہ لوگ ہیں جنہوں نے 1951ء کی مردم شماری میں اپنی ادوری زبان پنہالی کے بجائے ہندی لکھائی تھی۔

سانی اکثریت کو 'اُردو ہو کر پنجابی' خائف ہونے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ خائف تو کمزور کو ہوتا چاہیے۔ اور اُردو سے خائف ہونے کی کوئی وجہ جواز ہی نہیں ملتی اس لیے کہ اُردو قومی اور بین قومی سطحوں پر ہندی کی حلیف ہے نہ کہ حریف۔ دونوں ایک ہی شاخ کے دو پھول ہیں۔ قومی سطح پر اس کے ذریعے جنوبی ہند کی ریاستوں میں ہندی کے چلن کو ہمیز ملتی ہے اس لیے ان ریاستوں میں اُردو مادری زبان لکھوالے والے لاکھوں کی تعداد میں ہیں۔ جب کہ ہندی مادری زبان والوں کی تعداد ہزاروں سے آگے نہیں بڑھتی ظاہر ہے قمل ناڈو ہو یا کرناٹک یا آندھرا پردیش ہندی کا ایک ہر اقل دستہ اُردو بولنے والوں کی شکل میں وہاں صدیوں سے موجود ہے۔ بین قومی سطح پر اُردو کے رول کا اندازہ بہت کم لوگوں کو ہے۔ لیکن علم السنہ سے دلچسپی رکھنے والے خوب جانتے ہیں کہ عالمی سطح پر اس وقت چار پانچ زبانیں منطقی زبانوں کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آ رہی ہیں یعنی انگریزی، روسی، چینی، ہسپانوی اور عربی۔ چینی زبان جسے جنوبی ایشیا میں علاقائی زبان کی حیثیت سے وسیلہ ابلاغ بننے کے امکانات ہیں یہی ہندی اُردو کا مجموعہ ہے جس کو عرصے تک ہم ہندوستانی کے نام سے یاد کرتے رہے ہیں۔ عربی، فارسی رسم خط میں اس کی ٹنگ و تاز پاکستان، افغانستان، ایران، مغربی ریاستوں، عدن اور پورٹ سعید تک ہے۔ ہندی کی شکل میں یہ مشرقی ہندوستان سے گذرتی ہوئی، برما، بھارت، سنگاپور اور انڈونیشیا تک پہنچتی ہے۔ یہاں کی بندرگاہوں میں یہ رول چال اور کاروباری زبان کی حیثیت سے گھر گرتی جا رہی ہے۔ اس طرح اس سانی دو موہنی، کا ایک منطقہ بنتا جا رہا ہے۔ جہاں اس کے بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد کروڑوں سے تجاوز کر چکی ہے۔ اور اس کا ایک عالمی ادب اور اس کے ساتھ منصب بنتا جا رہا ہے۔

ہماری قومی یک جہتی کے لئے سانی وحدت شرط اولین ہے۔ لیکن یہاں وحدت کا تصور

اپنے اندر "کثرت" کے پہلو رکھتا ہے جس طرح ہندی کو ایک رابطے کی زبان کی حیثیت سے ترقی دینا از بس ضروری ہے اسی طرح چھوٹی اور اقلیتی زبانوں کو پھلنے پھوسنے کا مکمل موقع دینا اس سے بھی زیادہ ضروری ہے۔ کثرت میں وحدت ہمارا مقدر ہے ہر زبان کی پاسداری ہمارا ایمان ہے۔ ہندی کی اولیت ہماری قوی ضرورت ہے۔ اس کے بعد ہی وہ کیفیت ربط و اختلاط ممکن ہے جس کی جانب شاعر نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے۔

ع                      باہزا درال چشم بایک نگاہ

## مطالعہ شعر (صوتیاتی نقطہ نظر سے)

لسانیاتی مطالعہ شعر، دراصل، شعریات کا جدید بیتی نقطہ نظر ہے۔ لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے اس لئے کہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطہ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعریات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پروج وادیوں سے گزرتا ہوا ”اسلوبیات“ پر ختم ہوتا ہے۔ ”اسلوبیات“ کو ابھی تک ماہرین لسانیات علم انسان کا حصہ تسلیم نہیں کرتے مگر فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطہ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے بحالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رخ متعین کر دیا ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لاسکے گا۔

جدید تنقید، بوجہ سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لیے ہوتے ہے۔ اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصور ہو گا۔ لیکن جہاں تک فن شعر کا تعلق ہے بہتیرے نابلد فن بھی سماجی علوم کے فارمولوں کے ذریعہ نقاد شعر ہونے کا دم بھرنے لگے ہیں۔ اس میں شک نہیں زبان ایک سماجی مظہر ہے۔ لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کے اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے نتائج اس طور پر نہیں ہوتی جیسا کہ انقلاب روس کے بعد کے روسی ماہرین لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا۔ سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح زبان اس کی اقتصادی اساس کی اوپری پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا



ایک محکم اور پائیدار نظام ہوتی ہے۔ اس طرح شعرا انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے حرف و صوت کی تہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے۔ اسی لیے مارکس بھی اس مشاہدہ پر مجبور تھا کہ ”فنون طبع کی اعلیٰ ترین ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقاء یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے“ انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں لیکن حیات اپنے ارتقاء کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی تکنیک ڈھالتی ہے یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوتی ہے جسکو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعرا انفرادی ذہن کے ظلم کا گنجینہ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقاد شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعری اور لسانیاتی مواد کے عمل اور رد عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملے گا لیکن اس پس منظر میں پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعری نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے۔ اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت ’دراصل‘ ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اسکے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

لسانیات کی پہلی سطح موتیات ہے جس پر ناقہ شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے اس کا احساس قدیم زمانے سے ناقدین شعر کو رہا ہے۔ سنسکرت ”بوہتیکا“ میں آوازوں کے خوش آہنگ یا بد آہنگ ہونے کا تذکرہ بار بار ملتا ہے۔ صوت و معنی میں جو باہمی رشتہ ہوتا ہے اس کا ذکر بھی مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی ملتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطہ نظر کے تحت نہیں ملتیں۔ ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا موقتی ہے۔ اس لیے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے فخرج، ان کی اداسگی اور باہمی ربط پر نظر مومکھی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے نار و پود تیار ہوتے ہیں۔ اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قوی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قوی مزاج ہم آہنگ یا مستحاضا یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سننے ہیں تو اپنی صوتیاتی عاد میں یا پسند اور



اُردو مصہوتوں کی کل تعداد = 37۔

مذکورہ بالا جدول میں افنی تقسیم غرض کے نقطہ نظر سے کی گئی ہے اور عموماً تقسیم انداز ادائیگی کے نقطہ نظر سے اردو کے حروفِ صبیح کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس لیے اردو کے حروفِ صبیح کا حسب ذیل تجزیہ لائقِ توجہ ہے۔

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ۔ڈ۔ڈ۔

உ-த-உ-த-க-த-ந-ந-த-க

۲۔ خالص فارسی آواز: ثر

### 3- خالص عربی آواز: ق

4. عربی فارسی مشترک آوازیں: خ. غ. ف.

۵۔ فارسی ہندی مشترک اوازیں: ک۔ پ۔ ت۔ پ۔ گ۔ ج۔ د۔ ب۔ ن۔ م۔ ش۔

س۔م۔ی۔ر۔ل۔و۔ہ

6. عربی ہندی مشترک آوازیں: ب. ت. ج. د. ر. س. ش. ک. ل. و. ہ. ی

7- عربی فارسی ہندی مشترک آوازیں:

ب.ت.ج.د.س.ش.س.ک.ل.م.ن.و.ه.ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے  
حروف صحیح کے ان سنگ پیاروں کو اردو کے دس حروفِ جُلت سے جوڑا جاتا ہے جن میں  
سے چار (د، ر، ی، اے) اے، اے، اے، اے کے اگلے حصے سے برآمد ہوتے ہیں اور پانچ (ا، آ،  
اُ، اُو، اَو) اے، اے، اے، اے کے اگلے حصے سے اور ایک (ے) درمیانی حصے سے۔

اردو خالص صوتیاتی نقطہ نظر سے بھی ایک ہندستانی زبان ہے۔ لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعروں کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کوز (ٹ۔ ڈ۔ ٹ) اور ہائے مخلوط والی آوازوں (کھ۔ چھ۔ دھ وغیرہ) سے بڑا اردو تاریخ صوتیات شعر تمام نران آوازوں کو اہم کرنے کی داستان ہے۔ یہ داستان مرزا میر تقی میری خاں فطرت کی ہے

ازدلف سیاہ تو بدل دوم پری ہے

دیباغہ آئین گستاخوم بری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میر و نظیر کے کوز آوازیں رکھنے والے الفاظ ڈاگ ڈانس، ڈول، ڈھول، ڈھیر، ڈھینڈس، لڑھکا، ڈھب، بھڑک اور رنگاوت سے گذرتی ہوتی غالب و اقبال کے فارسی موتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھانڈہ یہ ہوتا ہے ۴

سب ٹھانڈہ پڑا رہ جائیگا جب لاچلے گا بنجارا

اور جب غالب اردو کے لہجہ پر چھا جاتے ہیں تو یہ ”فردوس گوش“ بن جاتا ہے صفحے کے صفحے اٹھتے چلے جاتے ٹ۔ ڈ۔ ٹکی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوان غالب میں نہیں تھیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ۔ ڈ۔ ٹ (کوز آوازیں) ہذان خود نا بنجار اور بد آہنگ ہوتی ہیں ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصور ایرانی عربی، فرامیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مٹو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں پھیلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں مان کے نا ہمار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ نگین ہے اور جو کونڈا دازوں کو حسب ذیل انداز میں ملا تم بناتی ہے:

کڑوڑ کا کردور

ساڑی کا ساری

پھلواڑی کا پھلواڑی

لیکن اس اساس اور غالب و اقبال کے باوجود کوز آوازوں کو اردو شاعروں کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح ”گل گللاب“ بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کونیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو ملکہ بن گئی ہے۔ ۴

## الحی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کا کیا

کوڑا آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے ”پھوڑوں“ کا ذکر کیا ہے نظیر نے  
عوائی زبان کا ”ٹھاٹھ“ باندھا ہے اور سودا اور انشا نے ظرافت کی کلیاں چمکاتی ہیں۔ مزاح کی  
یہ روایت جعفر زلی کی زلییات سے شروع ہوتی ہے اور سودا کی شعری ”بھیڑ بھاڑ“ سے ہوتی  
ہوتی ”دھرام“ سے انشا تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے ابتر کی ”ڈانٹ ڈپٹ“ اور ”رپٹ“ میں  
نمودار ہوتی ہے۔ کوڑا آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں  
تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی متحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چلبست کی حضرت کرزن  
سے ”جھپٹ“ کے آزر نہیں ۛ

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہوں میں بھی منہ پھٹ!

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں دکھ۔ دھ۔ بھ۔ وغیرہ کو آوازوں کی بہ نسبت  
اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ  
یہ آوازیں بذاتِ خود زیادہ دقت طلب نہیں دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد  
اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیان شعر میں واقع ہوتی  
ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ رولنی  
نہیں ملتی جو حروفِ حلت [ا یا ای] [ان یا ام] سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔

تاہم دیکھتے میر کے مدھم بجم میں اسی سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ۛ

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ

تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا ہوش گیا، صبر گیا جی بھی گیا

شغل میں غم کے ترے ہم سے کیا کیا کیا کچھ

صبرت وصل و غم، ہجر و خیال رہا دوست

مر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میر تو تائے ہندی دٹا کی ردیف تک می غزل نکلتے ہیں اور مزاح سے پہلو بچا کر

ایسا جلا بھٹنا شعر کہہ لیتے ہیں ۛ

دل ہے جدھر کو ادھر کچھ اُگ سی گئی ہے  
اس پہلو ہم جو لیے محلِ جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالب اور اقبال ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردیف کے طور پر استعمال نہیں کرتے یہ میر کی آہ و زاری کی واردات کہ چھ۔ چھ۔ چھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آپس بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا ہوا اس کی ریختی کو سنبھال لیتا ہے۔ اقبال کی نگر پرتی اور غالب کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروف صحیح کا سہارا لیتا ہے نہ وہ اس قدر منہ پھٹ ہے جیسے کہ نظیر یا انشا کا اور نہ اس قدر ہائے بھر جس قدر کہ میر یا فانی کا۔

دلِ فانی کی بسا ہی کو نہ پوچھ  
اَلْم لا متنا ہی کو نہ پوچھ  
زندگی جادہ بے منزل ہے  
مسک رہبر و راہی کو نہ پوچھ  
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال  
میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ  
منع ہے لذتِ غم بھی فانی  
ہمہ گیتی لو اہی کو نہ پوچھ

اردو حروفِ صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں تمام حروفِ علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ۔ گھ۔ ج۔ جھ۔ ڈ۔ ڈھ۔ د۔ دھ۔ ب۔ بھ۔ ن۔ م۔ ر۔ ز۔ ژ۔ ٹ۔ ٹھ۔ ر۔ ری۔ ل۔ و۔ مسموع حروفِ صحیح ہیں، یعنی اردو شاعری کے تانوں بانوں میں کل دس حروفِ علت، اکس حروفِ صحیح، کل اکتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد میں کل سولہ ہیں۔

ک۔ کہ۔ چ۔ چھ۔ ٹ۔ ٹھ۔ ت۔ تھ۔ پ۔ پھ۔ خ۔ شش۔ س۔ ف۔ ہ۔ ق۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوفی وادیاں بنتی ہیں کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں، غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروف علت کی بہتات ہوگی۔ حروف علت کے بعد ترجیح مسموع حروف صحیح کو دی جائیگی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر دس سے زیادہ نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر میر یا غالب کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجئے۔

1۔ الٹی ہونٹیں سب تدریس کچھ نہ دولے کا کیا

2۔ نکتہ چلیں ہے غم دل اس کو سناتے نہ بنے

تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:

ہر صورت میں حروف علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے اس کے بعد مسموع حروف صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بہ مشکل ملے گا، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پر غنائی ردیفیں ۱۔و۔ ی سے مرکب ہوتی ہیں یا را اور ل سے غیر مسموع حروف صحیح کی ردیفوں میں اسانہ نے کہا ضرور ہے۔ مثلاً

نفس نہ انجن آرزو سے باہر کھینچ

اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

مگر را کے ارتقا کی علامت جو دگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ حروف علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کیپچرنگ بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذہ غزل نے اچھا اور زیادہ ۱۔و۔ اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروف علت کی کئی بیشی شعری کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ جھوٹی یا طویل

بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروف علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ غالب کی دونوں مشہور غزلوں میں:

- 1۔ دلِ ناداں تجھے ہوا کیسا ہے      انہر اس درد کی دوا کیسا ہے  
2۔ کوئی امید بر نہیں آتی      کوئی صورت نظر نہیں آتی  
حروف علت اور حروف صحیح کا تناسب۔ کوئی صدی کا ہے۔ اس کے  
برعکس ان کی فکر یہ غزل ہے

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا  
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروف علت کا تناسب گھٹ کر۔ 4 فیصدی زہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آہ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم قبول کرتا ہے اور حروف علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میٹر کی شاعری کا لہجہ ”مدغم“ ہے یا غالب ”بلند بانگ“ انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میٹر طویل حروف علت (ا۔ و۔ ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں اس درجہ کہ کوڑا آوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کوڑا آوازوں سے زیادہ سرو کا رہ نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چستانی آوازوں اور گڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ۔ ش۔ ف۔ ز وغیرہ سے اپنا صوتی آہنگ بنیاد کرتے ہیں اور بیشتر انہیں ن۔ م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطہ نظر سے میٹر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار ”پیوند“ پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق۔ خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوتے ہیں۔ ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان باستثنیٰ صوبہ سرحد) بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہائی یا غنائی چستانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے ہندی آوازوں سے بہت زیادہ آہنگ نہیں۔ میٹر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی بھی صوت کی ان اکائیوں کو فردوسِ گوش نہ بنا سکیں



ہم اور تیری لگی سے سفر دروں خود رخ  
ہم اور تیرے ہمیں اس قدر دروں خود رخ  
تم اور ہم سے محبت تمہیں خلاف خلاف  
ہم اور الفت خوب دگر دروں دروں  
کسو کے کہنے سے مت بدگماں ہو میرے تو  
وہ اور اس کو کسو پر نظر دروں دروں

(دیر)

ہزار خوف ہو لیکن رہاں ہو دل کی رفیق  
یہی رہا ہے ازل سے قلندر کا طریق  
دعوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں  
فقط یہ بات کہ پیر مغاں ہے مرد خلیق  
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمان  
نہ ہو تو مرد مسلمان بھی کافر و زندق

(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کالوں میں ”ق“ کا لفظ ”ک“ کی شکل میں نمودار ہوا ہو گا تو ہاں ہی منہ بند آواز دق کی ”حلقیت“ ختم ہو جاتی ہے اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز دک کا لفظ سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔  
اردو و شاعری کے صوتیاتی تجزیے سے تنقید شعری بعض ایسی اصطلاحوں کا بھی علمی جواز مل جاتا ہے جنہیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے۔  
ان میں قابل ذکر تناظر لفظی اور نقص روانی ہیں۔ عجیب تناظر کے زیر عنوان حسرت موبانی ”معاتب سخن“ میں لکھتے ہیں:-

”جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرف آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرف اول ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی کا نام عجیب تناظر ہے۔“

مثالیں:

آ نکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب (سیاہ ہے) میر  
اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے (سیہ ہے) میر

۴ میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خلق کو) غالب  
 ۴ اشک کو بے سرو پا باندھتے ہیں (اشک کو)  
 ۴ اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت (عشق کو)  
 ۴ اے ذوق دیکھ! دختر رکونہ منہ لگا (دختر رکونہ)  
 ۴ اس کی تمکین ناز سے مجروح (ناز سے)  
 ۴ مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا (بادۂ سرخوش سے)  
 قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تقصیر غلط ہے۔ اس لیے کہ عیب تناظر  
 صوتیات کا مسئلہ ہے نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تناظر کی جس قدر مثالیں دی  
 گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کیے جاتے ہیں:  
 ۱۔ ایک ہی آواز یا مخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے  
 ۴ اشک کو بے سرو پا باندھتے ہیں (ک، ک)  
 اس کی عضو یانی وجہ ظاہر ہے۔  
 ۲۔ ہم مخرج آوازوں، مثلاً ک، گ، س، زو، نیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں  
 دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسرے مسموع ہیں۔  
 ایسی صورت میں لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے  
 جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی مسموع آواز کے زیر اثر مسموع بن  
 جاتی ہے۔ عام طور پر حسب ذیل انداز میں ہوتی ہیں اور ان کا قدیم سنسکرت کے  
 قواعد نویسوں نے بالتفصیل ”سندھی“ کے نام سے مطالعہ کیا ہے۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
پ	ب	ب
ت	د	د
تھ	د	د
ٹ	ڈ	ڈ
ٹھ	ڈ	ڈ

۴ خوئے تیری افسردہ کیا دشت دل کو فنا

ک	گ	گ
چ	ج	ج
ف	د	د
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہو سکتا ہے اگر لفظ میں مسموع آواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو  
! قح ہو مثلاً

غیر مسموع مسموع تبدیل شدہ شکل

ب غیر مسموع پ مسموع تبدیل شدہ شکل

د ت

س ۶ اس کی تشکیل 'س' سے مجرد  
ک ۴ مددے پرگ کہ گھیرا ہے نضائے ہم کو  
خ ۴ اسے داغ خاک پاتے رسول خدا ہیں ہم

۳۔ قریب الخرج آوازوں میں تنافر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ ادائیگی کے وقت  
روانی میں نخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عفتو یا قی دقت پڑتی ہے جو ایک  
ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔ ۴

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر طے  
یہاں 'ق'، 'طقی' ہے اور 'ک'، 'عشاقی'

۴ غمور مجھ بادیہ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'ش' اور 'س'، قریب الخرج چستانی تلفظ کی آوازیں ہیں۔ 'ش' 'تالو کی آواز' ہے  
اور 'س' 'دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتا ہے۔' 'س' کی 'ش' میں تبدیلی تاریخی موتیات  
کا ایک دلچسپ نظریہ بھی ہے۔

# تخلیقی زبان

تخلیقی زبان کی تعریف اور توضیح کرنے سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ عہد جدید کے علمِ انسان کی روشنی میں زبان ہے کیا؟ زبان کو اب تک دو ہیئت الہی سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ یوں تو خود حیات و دیعت الہی ہے لیکن سائنسی نقطہ نظر سے زبان کی حیثیت جمالی سے زیادہ عمرانی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انسان میں زبان کی صلاحیت، و دیعت کی گئی ہے، لیکن ان معنوں میں جیتی نہیں جیسے بھوک، پیاس، جنس وغیرہ۔ اگر بچے کو پھلے پھولنے کے لیے کوئی سماج نہ ملے تو وہ بولے گا پھر بھی لیکن اس کا بولنا بامعنی نہیں ہوگا۔ چند بے معنی جملات اور اشارات پر مشتمل ہوگا، یہ اس کی نچی زبان ہوگی۔ اس لیے کہ جو آوازیں انسان اپنے اعضاء متکلم سے پیدا کرتا ہے جب تک الفاظ اور جملوں کی لڑائیوں میں پرو کر ابلاغ کا ذریعہ نہیں بنائی جاتیں۔ زبان کی حیثیت میں تسلیم نہیں کی جاسکتی۔ اس ابلاغ کے ایک سرے پر بولنے والا ہوتا ہے اور دوسرے سرے پر سننے والا۔ دوسیاں میں اصوات و معنی کا وہ تفہیمی سمجھوتہ ہوتا ہے جسے ہم زبان کہتے ہیں۔ ایک طرح سے زبان خود ایک تخلیقی عمل بن جاتی ہے۔ لیکن جب ہم تخلیقی زبان کی اصطلاح ادب میں استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد شعر و ادب کی زبان ہوتی ہے جو اپنی بعض خصوصیات کی بنا پر اس زبان سے مختلف ہوتی ہے جس کا استعمال، طبعی یا عمرانی علوم کی تحریروں میں کیا جاتا ہے جو بیشتر اصطلاحی ہوتی ہے۔ ایک کو ہم ’نظری‘ اور دوسرے کو ’خبر کہہ سکے‘ ہیں۔ ایک بصیرت اور مسترت فراہم کرتی ہے اور دوسری علم و معلومات، اس ’نظری‘ یا تخلیقی زبان میں خیال، مذہب اور وجدان کی کار فرمائی ہوتی ہے جب کہ ’خبری‘ یا سائنسی زبان کا سروکار عقلیت سے ہوتا ہے۔ دونوں کی صوتی، صرفی اور نحوی بنیاد ایک

ہوتی ہے۔ اصطلاح وہ لفظ مخصوص ہے جس کے ذریعے معنی اور مفہوم کا تعین کر دیا جاتا ہے۔ یہاں ایک لفظ کے ایک معنی ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے کہ یہاں مطالب کی سونے کی کیلیں گھڑی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس تخلیقی زبان، جذباتی اور تخلیق ہوتی ہے، جو لفظ کے معنی کا تعین نہیں کرتی۔ بلکہ اُسے پھیلاتی ہے۔ استفارے میں بات یوں کہی جاسکتی ہے کہ اس میں معنی کے جھلکاتے ستارے تراشے جاتے ہیں جس میں ایک سے زیادہ اشارے ہوتے ہیں۔ غالب کے الفاظ میں، گنجینہ معنی کا حلسم، بنایا جاتا ہے۔ جہاں ”مستاز طے کرول ہوں روہ واوی خیال“ کی سی کیفیت ہوتی ہے تخلیقی زبان، سائنسی زبان کے برعکس اسی لیے ابہامی ہوتی ہے۔ ایہام نے ابہام کی سات شکلیں بتائی ہیں۔ جو کبھی تشبیہات و استعارات، کبھی صفتِ ابہام اور کبھی صفتِ تضاد یا طباق میں رونما ہوتی ہے۔ اس میں کبھی معروف کے ساتھ غیر معروف اور متعلق کے ساتھ غیر متعلق مفاہیم چسپاں کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔

تخلیقی زبان میں ابہام صرف اس حد تک جائز ہے کہ ابلاغ کی گنجائش رہے۔ جب ابلاغ ختم ہو جاتا ہے تو شعر جیسا بن جاتا ہے تخلیقی زبان ابہام کے دھندلوں میں پرو کر کش پاتی ہے۔ جیسا کہ غالب کے اس شعر میں: طر

کٹے تو شب کہیں کاٹے تو سانپ کہلائے

کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خمِ برخم کیا ہے؟

شعر اس حد تک واضح ہے کہ پہلا مصرعہ دوسرے مصرعے کی ”زلفِ خمِ برخم“ کی تعریف میں کہا گیا ہے۔ زلف کی تشبیہ و سیما ہی کی نسبت سے شب سے دی گئی ہے اور اس کی شکل کی نسبت سے ”سانپ“ سے۔ سانپ کا کاٹنا مستم ہے۔ لیکن ”کٹے تو شب کہیں“ میں شاعر نے صرف فعل ”کٹنا“ اور ”کاٹنا“ کی نسبت کو سامنے رکھا ہے۔ ورنہ ”زلفِ خمِ برخم“ کے ”کٹنے“ میں کوئی استعاراتی تعلق نہیں ہے تو صرف لغت کا ہے۔ یہ شکستہ یا نامکمل اظہار کی اچھی مثال ہے

تخلیقی زبان کی اصطلاح صرف سہولت کی خاطر استعمال کی جاسکتی ہے، ورنہ اس میں اور سائنس کی زبان میں خطِ فاصل قائم کرنا دشوار ہے۔ مثال کے طور پر مشہور فرانسیسی مفکر رگسوں کی معرکہ الازم تصنیف ”Creative Evolution“ ہی کو لے لیجئے۔ یہ آج تک معرض بحث میں ہے کہ یہ فلسفیانہ تحریر ہے یا تخلیقی نثر کی ادبی تحریر۔ یہی حال فلسفی شعر کا ہے۔ اقبال اپنی کلام کی حکمت پر زور دیتے ہیں اور تہمت ”شعر“ لگانے والوں کو بُرا بھلا کہتے ہیں۔ جاننے

والے جانتے ہیں کہ اس انکار کے باوجود اقبال کتنا بڑا فنکار ہے۔

تخلیقی زبان 'روزمرہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے فن کار مسلسل خیال اور جذبہ کی مدد سے بول چال کی زبان کو 'طبوس حسائی' عطا کرتا رہتا ہے۔ ہم صبح بھٹنے کے لیے نکلتے ہیں، نکلتے ہوئے سورج کو دیکھ کر ہم اپنے سامنے سے کہتے ہیں دیکھو! سورج نکل رہا ہے۔ اور آفتاب پر لالی پھیلتی جا رہی ہے۔ یہ بیان واقعہ ہے۔ لیکن انیس کی چشمِ تغزل اسے اس انداز میں دیکھتی ہے۔

خدا صحرائیں جیسے پھول کھلا ہو گلاب کا

اسی طرح غروبِ آفتاب کے منظر کو دیکھ کر ہم کہیں گے کہ سورج غروب ہو رہا ہے اور آفتاب پر بدلیاں چمائی ہوئی ہیں۔ لیکن اقبال جب اسپین میں اس منظر کو دیکھتے ہیں تو پکار اٹھتے ہیں۔

وادی ہمسار میں غرقِ شفق ہے سحاب

بعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

چاندنی لنگی ہوئی ہے، چاند کے ارد گرد چھوٹی چھوٹی بدلیاں مثلاً رہی ہیں۔ عام آدمی اس منظر کے حسن کو محسوس کرتا ہے لیکن اسے شاعرانہ اظہار کا پیرایہ نہیں دے سکتا۔ جو جس اس منظر کو یہ بیکر عطا کرتے ہیں۔

مہتاب بھی ہلکے بادلوں سے چاندی کے ورق برساتے لگا۔

یہ ہے عام زبان اور تخلیقی زبان کا فرق۔ اس فرق کا جب تجزیہ کیا جاتا ہے تو صرف و سخن کی نہیں بلاغت و بیان کی بحثیں پیدا ہوتی ہیں۔ صنائعِ بدائعِ لفظی و معنوی کا تذکرہ چھڑ جاتا ہے جو ضبطِ تحریر میں لانے کے باوجود ان گنت ہیں اور سینکڑوں ابھی تک بے نام ہیں۔

سائنسی زبان کا تعلق سائنسی صداقت سے ہوتا ہے۔ جو مشاہدہ اور تجربہ کی پابند ہوتی ہے تخلیقی زبان کی اپنی صداقت ہوتی ہے۔ جسے صداقتِ شعری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ صداقت پہلی صداقت سے اکثر مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس کا مآخذ عقل کے بجائے وجدان ہوتا ہے۔ سائنسی فکر کی عہدِ جدید میں حیرت ناک ترقی کے باوجود بعض سطحات پر اس کا بجز مسلم ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں جہاں انسان بقول حضرت شیخ عبدالقدوس گنگوہی، 'سمتا' نہیں دیکھتا ہے۔ جہاں 'چھٹی حس' کام کرتی ہے اور حقیقت کلی کا ماحاطہ اقبال کے الفاظ میں دانش برہانی کے بجائے دانش نورانی سے کیا جاتا ہے۔ تصوف کی طرح اعلیٰ شہری کے سوتے بھی یہیں سے پھوٹے ہیں۔ ان سطحات زبان کی شہادت میں ماہر لسانیات، نوام

چاسکی کے انقلاب آفرین نظریہ زبان میں بھی ملتی ہے۔ جہاں وہ ”بالا“ اور ”زیریں“...  
 سلطنت زبان کا ذکر کرتا ہے۔ بالائی اوپری سلطنت زبان وہ ہیں جنہیں ہم روزمرہ کام میں لاتے  
 ہیں۔ ان کا تعلق ’تعمیل‘ (Performance) سے ہوتا ہے۔ زیریں سلطنت زبان ان  
 پوشیدہ امکانات پر مشتمل ہوتی ہیں۔ جو لامحدود ہیں جنہیں اصلاہی زبان میں چاسکی نے  
 صلاحیت (Competence) کے لفظ سے یاد کیا ہے۔ اس سطح میں غور و نگاہ کے والے  
 وہ شاعر و ادیب اور اہل علم و عرفان ہیں جنہیں نئے علامت، تصورات، اور پیرایہ اظہار کی  
 تلاش رہتی ہے۔ یہ بالائی سطح کے چوکے میں رہتے، انکشافات کے منتظر رہتے ہیں۔ اس  
 مقام پر برسوں اور اقبال ایک ہو جاتے ہیں۔

تخلیقی فن کا سب سے پہلے اصوات کے خاموش معنیاتی آہنگ سے فائدہ اٹھانے کی کوشش  
 کرتا ہے۔ وہ اپنا صوتی آرکسٹر خود تیار کرتا ہے۔ کبھی چھوٹے بڑے اگلے پھلے صوتیوں کے آہنگ  
 سے کبھی انہی مصوتوں اور مصمتوں کی عنایت سے۔ کبھی چستانی آوازوں کی برش اور شرر فشانی  
 سے اور کبھی کوڑ آوازوں کے (ٹ، ٹھ، ڈ، ڈھ، ڈ، ڈھ) کے ٹھیکوں سے۔ غالب اور  
 اقبال کا کلام ان آوازوں سے عام طور پر عاری ہے۔ لیکن جہاں یہ آئی ہیں ان کا بدل ممکن نہیں۔

۷۰ یارے چھپر چلی جائے اسد

ان دونوں کی شاعری کا آہنگ فارسی سے متاثر ہے، اس لیے کہ ان کے تانے بانے بالعموم  
 بدیسی آوازوں ’شرر فشانی‘ چستانی آوازوں سے تیار کیے گئے ہیں۔ چوں کہ اردو کی نفسی (ہمکاری)  
 کو ازیں (پچ، تھ، جھ، چھ وغیرہ) بھی اس آہنگ سے لگا نہیں کھاتیں۔ اس لیے ان سے بھی  
 بیشتر اغماز کیا گیا ہے۔ غالب کے منتخب دیوان میں ردیف ”تھ“ کی کل دو غزلیں شامل  
 ہیں۔ ان کے برعکس میر یا نظیر کے شاعری کے صوتی مٹاٹھ کو دیکھتے تو کوڑ اور نفسی آوازوں کی  
 بہتات ملے گی۔ اس لیے کہ ان کی زبان اردو کے ٹیٹھ ٹھاٹھ سے زیادہ قریب ہے۔

فنکار کے لیے تخلیقی زبان کی دوسری سطح ’حرف‘ ہے جو لفظ اور اس کے اجزائے  
 ترکیبی سے بحث کرتی ہے۔ انتخاب الفاظ تخلیقی فنکار کا سب سے اہم میدان رہا ہے۔ چوں کہ  
 الفاظ کے ساتھ معنی چسپاں ہوتے ہیں۔ اس لیے معناتی تصرقات تخلیقی زبان استعمال کرنے  
 والوں کا سب سے بڑا امتحان رہا ہے۔ غالب کو ان تصرقات کا علم تھا۔ جب ہی تو کہا ہے۔

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھے  
 جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

’حرف کی سطح سے آگے بڑھ کر تخلیقی فنکار سابقہ ’منو‘ یعنی جملوں کی ساخت اور ترتیب سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایسی شاعری بھی کی گئی ہے جس میں نثری سطح پر زبان کی بہت زیادہ قطع و برید کی گئی ہے۔ لیکن یہ انقلابی تصرقات ابھی تک زیادہ بار آور نہیں ہو سکے ہیں۔ تاہم تخلیقی زبان کی نوعام بول چال کی نثر سے ’محذوفات شعری‘ کی بدولت خاصی مختلف ہو جاتی ہے۔

مجموعی حیثیت سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی زبان ’وہ زبان ہے جو فنکار اپنے خیالات و جذبات کے اظہار کے لیے تخیل کی مدد سے ’بلاغت و بیان کے مختلف وسائل سے کام لیتے ہوئے‘ تراشنا ہے اور اس طرح نہ صرف تخلیق کے اظہار کی آسودگی سے خوشگامال کرتا ہے بلکہ قارئین کو بھی نئی نظر اور نئی بصیرت بخشتا ہے۔ اس فنکاری میں اسے تخلیق کی سی لذت ملتی ہے اور اظہار پر فتح یابی کا احساس ہوتا ہے۔ اس فتح یابی کی قیمت اس کو کیا دینی پڑتی ہے اقبال کی زبان میں سینے مولانا گرامی کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”اس جگر کاری کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ اُن کے سامنے شعر بنانا یا آتما ہے۔ وہ اس روحانی اور لطیف کرب سے آشنا نہیں ہو سکتے جس نے الفاظ کی ترتیب پیدا کی۔ جہاں اچھا شعر دیکھو، سمجھ لو کہ کوئی نہ کوئی مسخ مصلوب ہوا ہے۔“



# اقبال کا صوتی آہنگ

ڈاکٹر یوسف حسین اور مجنوں گورکھپوری دونوں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں اور مؤثر بتایا ہے۔ ”جس کو مبہم اور مجموعی طور پر تغزل کہا جاسکتا ہے“۔ صوتی سطح پر اس تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے۔ جسے ہم شعر کا صوتی آرکسٹر اکہرہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ نہ صرف صوتی اکائیوں (تجزیاتیوں) کے صیح انتخاب سے پیدا ہوتی ہے بلکہ اس کے مشتاقانہ جوڑ توڑ سے بھی۔ اردو کے شاعر کے پاس ان تجزیاتی صوتیوں (Phonemes) کا کل سرمایہ 47 ہے۔ ان میں سے 10 مصوتے (Vowels) ہیں اور 37 مصوتے (Consonants) ان مصوتوں میں 6 عربی فارسی سے مستعار آوازیں ہیں۔

اف | ا | ز | ا | ن | ا | غ | ا | ق | ا | ان میں | ا | کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے۔ اق | ا سے قطع نظر جو ایک بندشیہ (stop) ہے۔ باقی تمام آوازیں صغریٰ (fincas -tives) ہیں۔ جن کی ادائیگی کے وقت مُنہ کے مختلف حصوں میں ہلخیف مرگڑ، کے ساتھ نکلتی ہے۔ غالب اور اقبال کے بارے میں یہ کہنا کہ ان کا صوتی آہنگ فارسی کا ہے اس لیے بے بنیاد ہے کہ مذکورہ بالا پانچ آوازیں کو چھوڑ کر اردو کی باقی تمام آوازیں (بہ شمول مصوتے) خالص ہند آریائی ہیں، ہر چند ان میں سے بعض فارسی عربی کے ساتھ اشتراک رکھتی ہیں۔ فارسیست کا الزام ان

دو لولی شاعروں کے شعری فرہنگ پر کیا جاسکتا ہے۔ صوتی آہنگ پر نہیں۔ جہاں تک اق/ کا تعلق ہے اقبال کی اردو میں یہ محض حرف کی حیثیت رکھتا ہے، صوت کی نہیں۔ میں نے اپنے ایک تجزیے میں اس بحث کو تفصیل سے اُٹھایا ہے۔ کہ اس آواز کے تکلمی اور سماجی پہلوؤں سے بہرہ مند ہونے کی وجہ سے وہ اپنے صوتی آہنگ میں اسے کیوں کر کھپا سکے ہیں۔ چوں کہ اقبال کے یہاں اق/ کی تکلمی اور سماجی شکل اک/ ہے، اس لیے یہیں ایسے اشعار کا صوتی تجزیہ کرتے وقت جن میں اق/ کی آواز آتی ہے۔ دیکھنا ہوگا کہ وہ اس کو اس پاس کی آوازوں سے اک/ کی تکلمی اور سماجی شکل میں تو ہم آہنگ نہیں کر رہے ہیں :

ط۔ اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے۔

(= اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے)

ق۔ ہوائے کرطبہ شاید یہ ہے اثر تیسرا

(= ہوائے کرطبہ شاید یہ ہے اثر تیسرا)

ان کی شہور نظم ”بزمِ انجم“ کے پہلے دو شعروں میں اق/ کی آواز چار مرتبہ آئی ہے۔

سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو

طشتِ افق سے لے کر لالے کے بھولے

پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

قدت نے اپنے گئے چاندی کے سبائے

لہ۔ دیکھئے ”اقبال کی شاعری کا صوتی آہنگ“:

”اقبال کا فن“ سمینار اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، اپریل 1982ء

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان اشعار میں اقبال کے تلفظ کے مطابق اگر اق کی جگہ اک ا پڑھا جائے تو صوتی آہنگ کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں یہ ایک اک ' دوسرے میں دو اک ' تیسرے میں ایک اک ' اور چھوٹے میں ایک اک ' اسے ہم آہنگ ہو کر نکلتا ہے۔ جو پنجابی زبان کی صوتیات کا صوتی حسن ہو سکتا ہے۔ لیکن اردو صوتیات اس تناقض صوتی کی مستعمل نہیں ہوتی۔ اپنے علی گڑھ کے زائر طالب علمی میں اسی لیے ہم لوگوں نے اقبال کے اس شعر کی پیر وڈی اس طرح کی تھی۔

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

کچھ اس میں تسخیر نہیں والہ نہیں ہے

اقبال کی ایک اور منزل حس کی ردیف ہی اق ہے اس لحاظ سے مطالعے کا زیادہ بہتر مواد فراہم کرتی ہے۔

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق

یہی رہا ازل سے قلمندروں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں

نقطہ یہ بات کہ پیر مغاں ہے مردِ غلیق

علاجِ ضعف یقیناً ان سے ہو نہیں سکتا

غریب اگر چہ ہیں رازی کے کترہائے دقیق

مریدِ سادہ تو رورو کے ہو گیا تائب

خدا کرے کہ بے شج کو بھی یہ توفیق

اُسی ظلم کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اس کی ہیں اب تک بتائی عہدِ عقیق

مرے لیے تو ہے اقرار باللسان بھی بہت

ہزار شکر کرتا ہیں صاحبِ تصدیق

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی

نہ ہو تو مردِ مسلمان بھی کافرو زندق

سات اشعار کی اس مختصر سی غزل میں /ق/ تیرہ بار آیا ہے۔ اور چوں کہ زیادہ تر خاتمے پر ہے۔ اس لیے اہل زبان تک کے حق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے اقبال کے تلفظ میں تو تکلمی اور سماعتی دونوں لحاظ سے یہ /ک/ کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ /ق/ ایک ہماتی بندشیدہ (stop) ہے اور /ک/ ایک غشائی بندشیدہ۔ دونوں قریب المخارج ہوتے ہوئے اپنا علاحدہ صوتی وجود رکھتے ہیں۔ /ک/ کی آواز ہندوستان کی زبانوں میں عام ہے۔ /ق/ کی آواز اردو، ترکی اور عربی سے مخصوص ہے۔ یہ دنیا کی دیگر زبانوں میں بھی نہیں ملتی۔ دکن کی آندو میں یہ /خ/ کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مذکورہ بالا غزل میں اگر ہم /ق/ کی تیرہ کی تعداد میں /ک/ کی آٹیس کی تعداد کو جمع کر لیں تو /ک/ کی مکرر اس غزل میں 32 بار ہو جائے گی۔ اور یہ اس غزل کی کلیدی آواز بن جائے گی۔ اقبال نے اس غزل کی تخلیق اسی صورتیات سے کی ہے۔

ہزار خوف ہوا سیکن زباں ہو دل کی رفیق

بہی رہا ہے ازل سے کلمہ روں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ مشرب خانے میں

فلت یہ بات کہ وسیع مغاں ہے مردِ غلیک

علاجِ ضعف کیس ان سے ہو نہیں سکتا

غریب اگر چہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دلیک

مریدِ سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب

فدا کرے کہ طے شیخ کو بھی یہ توفیق

اُسی ملیم کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اس کی ہیں اب تک بتانِ عہدِ عتیق

مرے لیے تو ہے اِکراہِ باللسان بھی بہت

ہزارِ شکر کہ ملا ہیں صاحبِ تصدیک

اگر ہو عیش تو ہے کُفر بھی مُسلمانی

نہ ہو تو مردِ مسلمان بھی کافر و زندیک

ہر زبان کی اصوات کا احساس سماعی ہوتا ہے یا تکلمی۔ سماعی اس لیے کہ ہر آواز کی سماعت میں تصویر ہوتی ہے۔ آپ لاکھ اق / تلفظ کریں، اہلِ پنجاب اسے اک / ہی سنیں گے اور پھر اسی طرح ادا بھی کریں گے۔ ان کے یہاں اق / کا زیادہ سے زیادہ 'بصری' تاثر کہا جاسکتا ہے یعنی تحریر کی سطح پر وہ اق / اور اک / کے وجود کی شناخت رکھتے ہیں اور بس۔ اس لیے ہر غیر اہلِ زبان کی شاعری کے صوتی اُہنگ کے بارے میں یہ سوالات اٹھانے جاسکتے ہیں اور ان کے 'صوتی آرکسٹرا' کا تنقیدی جائزہ لیا جاسکتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے اقبال کے صوتی اُہنگ کے مطالعے کا ایک ادبِ پہلو / ق / سے بھی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ میں اردو کی بندشی نفسی (جکھاری) آوازیں / بدھ / / دھ / اور / گھ / پنجابی کا 'بجائی جی' اردو والوں کے لیے پُنجابی ہو جاتا ہے اور 'پاجی' تو 'پاجی' رہتا ہی ہے۔ اسی طرح گھوڑا مخصوص پنجابی نام (gheera) کے ساتھ ہیں، کوڑا 'سنائی' دیتا ہے۔ جس کو لگانے

کے لیے پنجابی میں 'کوڑا' بھی موجود ہے۔ اردو کے یہ مسموع ہیکاری بندھیے (Voices - aspirate stops) - پنجابی میں غیر ہیکاری (Unaspirated) کی شکل میں برآمد ہوتے ہیں اور اس کی کمی کو ایک 'تان' (Tone) سے پورا کیا جاتا ہے۔ چنانچہ کوئی پنجابی بولنے والا 'جانی جی' اور 'پاجی' کو ایک نہیں سمجھ سکتا۔ جب غیر پنجابیوں کو اس کا احتمال ہو سکتا ہے۔ اقبال کے صوتی نظام کا یہ بھی ایک بڑا مسئلہ رہی ہیں۔ ان کے کلام کا اس نقطہ نظر سے بھی مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

دل و نظر کا سفینہ بنحال کر لے جا (دل و نظر کا سفینہ سنبال کر لے جا)

بندگی میں گشت کر رہ جاتی چراگت تے کم آب (بندگی میں گشت کر رہ جاتی چراگت تے کم آب)

جوا بھی ابھرے میں ظلمت خانہ آیام سے (جوا بھی ابھرے میں ظلمت خانہ آیام سے)

یہ گڑی عشر کی ہے تو عرصہ عشر میں ہے (یہ گڑی عشر کی ہے تو عرصہ عشر میں ہے)  
اتفاق سے اردو بھی نفیت (aspiration) کے سلسلے میں خاصی یمنیں رہی ہے۔ خاص طور پر کوئی اردو اور کسی مد تک بول چال کی دہری نمی۔ لیکن ان میں پنجابی کے مخصوص (Tone) کی کیفیت نہیں ملتی۔

اقبال نہ فقط پرست شاعر ہے اور نہ صوت پرست۔ ان کی شاعری کے بہترین حصوں لسانیات کی پانچویں سلطات - صوتیات، تجزئہ صوتیات، تشکیلیات (صرف) نوا اور معنیات، کمال طور پر برآمد ہوتی ہیں اس طرح کہ صوت لفظ کا ساتھ دیتی ہے۔ اور لفظ صرف و نحو کا اور سب مل کر معنی و مفہوم کا جو شاعر کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے اوپر "ہمت شعر" باندھنے کا بار بار ذکر کیا ہے۔

نہ زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے آشنائیں

کوئی دلکش صدا ہو عجیبی ہو یا ک تازی

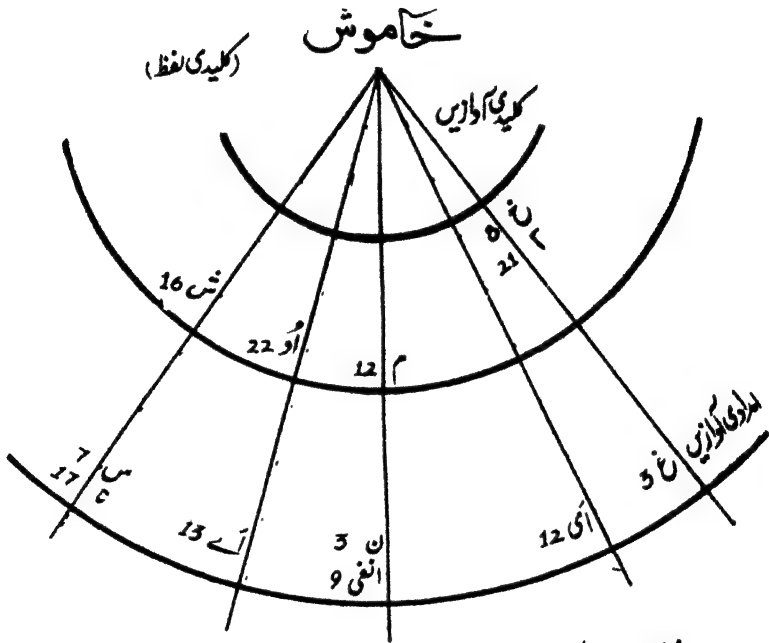
اس میں شک نہیں کہ بنیادی طور پر وہ ایک 'پیام بر' شاعر ہیں۔ لیکن وہ ایک نہایت ممتاز فنکار بھی ہیں۔ چوں کہ ان کے کلام میں اہل زبان کے اعتراضات کی بوجھال کا سلسلہ 1902ء سے بھی

قبل شروع ہو گیا۔ اس لیے جواباً انھیں اکتوبر 1902ء کے مہینے میں ”اُردو زبان پنجابی میں“ کے عنوان سے ایک مضمون شائع کرنا پڑا جس کا آغاز انھوں نے اس مجلے سے کیا۔ ”آج کل بعض اخباروں اور رسالوں میں اہل پنجاب کی اُردو پر بڑی لے دے ہو رہی ہے۔۔۔ اور ایک صاحب ”تمقید پھر د“ جو اخلاقی جرأت کی کمی یا کسی نامعلوم مصلحت کے خیال سے اپنے نام کو اس نام کی نقاب میں پوشیدہ رکھنا چاہتے ہیں۔ تاہم اقبال کے اشعار پر اعتراض کرتے ہوئے پنجابیوں کی ہنسی اڑاتے ہیں۔ اس مضمون میں اقبال نے شعری ترکیب اور محاورات کے سلسلے میں بہت شافی اور کافی جوابات دیئے ہیں۔ جن سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ابتداء سے ایک ممتاز فنکار رہے ہیں۔ انھیں نہ صرف اردو کی تذکیر و تائید کی فکر رہتی تھی بلکہ اُردو فارسی شاعری کے دستِ ملاحظہ اور اپنے ذوقِ موسیقی کی بدولت الفاظ کی صوتی قدر و قیمت کا بھی پورا احساس رہتا ہے۔ آہنگِ صوت کا خاص التزام ’ہانگِ درا‘ کی نظمیں میں دیتا ہے ’بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی نظمیں ہم اس خصوصیت سے عاری نہیں جہاں فکر کا پتہ جاری ہو گیا ہے۔ اب ہم ان کے دورِ اول کی شاعری سے دو نظموں کا صوتی تجزیہ پیش کریں گے جس سے ان کی اس سطح پر مہارت کا اندازہ کیا جاسکے گا۔

ابتدائی دور کی یہ دو نظمیں۔۔۔ ”ایک شام“ (دریائے نیکر کے کنارے) اور ”حسن“۔۔۔ اس وقت ہمارے پیشِ نظر ہیں۔

”ایک شام“ سات اشعار پر مشتمل یہ نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہاں قافیوں کی مسلسل جھنکار (جس کی ہیئت غزلِ حامل ہوتی ہے) کے بجائے صوتی آہنگ سے دریائے نیچر کے کنارے ایک شام کے سکوت کو گہرا کیا گیا ہے۔ شاعر نے یہ کام شعوری طور پر نہیں کیا ہے بلکہ یہ ایک ایسی کیفیت سے برآمد ہوئی ہے جسے ہم ممکن ’اخبار‘ کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم کا کلیدی لفظ ”خاموشی“ ہے۔ جو اس نظم میں 6 بار آیا ہے۔ جن اصوات (تجزیہ و تہلیل) سے یہ مرکب ہے وہ ہیں (خ + ا + م + او + ش) یعنی دو مصوتے (ا اور او) اور تین مصوتے (خ + م اور ش)۔ ان میں /خ/ کی تکرار 8 بار، /ا/ کی 2 بار، /م/ کی 12 بار، /او/ کی 2 بار اور /ش/ کی 16 بار ہوئی ہے۔ خاموشی کا منظر ہے جس کا احساس شاعر بصری اور سماعتی دونوں طرح سے کرتا ہے۔ مفعول مفاعیلِ فعلن کی تفکر اور تامل سے لہریز بحر کا انتخاب کیا گیا ہے /ا/ اور /او/ کے علاوہ خاموشی کی گہرائی میں اضافہ کرنے والے دیگر

طویل مصونے | ای | آئی | اور | اے | ہیں۔ جن کی مجموعی تعداد 32 ہے۔ خاموشی میں اش | کی 16 ہش ہش کرتی آوازوں میں اس کی 7 سرسراہی اور سنسکتی آوازیں بھی ملی ہوئی ہیں۔ | م | کی غنائی کیفیت کے لیے 3 | ن | اور 9 انبیائے مقوتے بھی شامل ہیں اس صوتی نظام کو اس خاکے یا شکل میں پیش کیا جائے تو لفظ ”خاموش“ سے برآمد آوازوں کی یہ سیڑھیاں بنتی چلی جاتی ہیں۔



پوری نظم میں اقبال کی صوتیات کے نقطہ نظر سے ’دخل در صوتیات‘ آوازاق کی ہے۔  
اس مصرع کے اندر

قدرت ہے مراقبے میں گویا

(کدورت ہے مراقبے میں گویا)

اق | انظم کے صوتی آہنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ یہاں اگر اقبال کے تلفظ سے کام لیا جائے تو ممکن ہے صوتی ثقالت اور وہ ماقبل کے مصرعے کے صوتی آہنگ سے میل کھا سکے۔

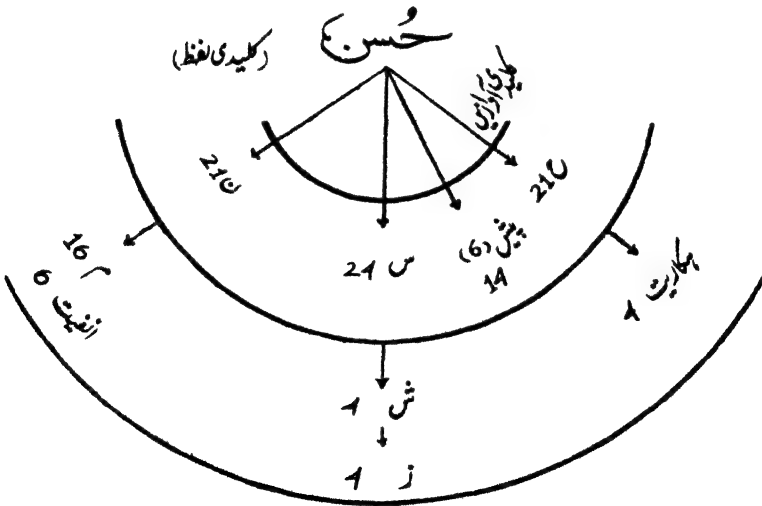
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا      کدورت ہے مراقبے میں گویا

’قدرت کے لفظ کو فطرت سے بدلا جاسکتا ہے۔ لیکن ’مراقبے‘ کا کوئی ایسا بدل نہیں جو یہاں



مناسب مفہوم اور آہنگ کے ساتھ بٹھایا جاسکے۔

اقبال کی دوسری نظم جس کے حسن صوت کو ہم پیش کرنا چاہیں گے۔ 'بانگ درا' کے دوسرے حصے ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ اور وہ ہے "حقیقتِ حسن" جو کہ 1906ء کے محضرین میں "حسن اور زوال" کے عنوان سے شائع ہوئی تھی۔ اس کا بنیادی خیال گوئے کی ایک طویل نظم 'پارموسم' کے ایک بندے لیا گیا ہے۔ لیکن اقبال نے اسے ایک کہانی کا روپ دے دیا ہے۔ اور اصوات کے ایسے تانے بانے بن دیے ہیں کہ خیال اور حسن صوت ایک ہو گئے ہیں۔ تجزیے کے بعد اس نظم کا کلیدی لفظ "حسن" نکلا اور کلیدی آوازیں ح + ا + س + ن۔ اس نظم میں ح کی تعداد 21، ا کی 14، س کی 2 اور ن کی 21 ہے۔ نظم ہیئتِ مثنوی میں ہے اور اشعار کی کل تعداد 7 ہے بکر کے اوزان مفاعیلن مفاعیلن فعلن ہیں مشتمل ہونے کی وجہ سے اس میں 'ے' کی گنجائش زیادہ نہیں جو اس کے حزنہ لہجے کے عین مطابق ہے۔ 'اف' کے التماثیہ ہاتھ، کلیدی صوت نہ ہوتے ہوئے بھی حیرت انگیز طور پر 39 مرتبہ اُٹھے ہیں۔ ان کی المیہ اور غنائی 6 آوازوں کو /م/ کی 6 بار کی تکرار کی تائید حاصل ہے۔ نفعی میں اس کو اس انداز سے دکھایا جاسکتا ہے۔



پوری نظم کا لہجہ جزئیہ التجائی ہے۔ ہر چند الف اس نظم کی کلیدی صوت نہیں لیکن ابتداء کا ہاتھ بن کر وہ ہر شعر میں اٹھا ہوا ہے۔ یہ ایک مسلسل کڑی کا حکم رکھتا ہے جس سے ح س ن جڑے ہوئے ہیں۔

مجموعی طور پر اقبال کے صوتی آہنگ کے سب سے اونچے سُریا تو انفی مقوتوں اور انفیت ( Nasalization ) سے مرتب ہوتے ہیں یا 6 صیفری آوازوں یعنی /خ/ /ع/ /ا/۔ اس/ اس/ اس/ /ا/ اور /ف/ سے۔ انفی مقوتوں اور انفیت کی کاری گری کا سب سے اچھا نمونہ بال جبریل کی یہ مشہور غزل ہے۔

بھر چرخِ لالہ سے روغن ہوئے کوہِ دمن

مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے دگا مرغِ چمن

پھول ہیں صحرائیں یا پیریاں قطارِ اندر قطار

اُودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے بیرہن

برگِ گل پر رکھ گئی شبِ نیم کا موتی بادِ صبح

اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورن کی کرن

خُسن بے پردا کو اپنی بے نقابی کے لیے

ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن

اپنے مَن میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی

تو اگر مرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن

مَن کی دنیا؟ مَن کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق

تَن کی دنیا؟ تَن کی دنیا سود و سودا مکر و فن

مَن کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں

تَن کی دولت چھاؤں ہے آٹا ہے دمن باتا ہے دمن

مَن کی دنیا میں نہ پایا، میں نے افرنگی کا راج

مَن کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہن

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات

تو مجھ کا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تَن

غزل میں کلیدی لفظ ڈھونڈنا مہمل ہے لیکن کلیدی اصوات تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اس غزل کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی غنائیت جس کے تانے بانے ان / ام / اور انفی مصوتوں کے ذریعے تیار کیے گئے ہیں۔ چوں کہ خود قافیہ ان / کی ردیف کا ہے۔ اس لیے غزل میں غنائیت اول تا ابد ایک شکل میں ملتی ہیں جس کی مزید تائید متن غزل میں منشر ان / - ام / اور انفی مصوتوں سے کی گئی ہے جن کی تعداد علی الترتیب 53، 23 اور 9 ہے۔ پوری غزل میں انفی مصوتوں اور مصوتوں کا ایک جال سا بنا ہوا ہے جو فلسفی شاعر کی لے کو غمناک بنادیتی ہے۔ غزل کی عام کیفیت اسی غمناکی کی ہے۔ حالانکہ غزل کا آغاز ایک بہاریہ منظر سے ہوتا ہے۔

لیکن اقبال بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں۔ لیکن چوں کہ ان کی شہادت پر ان پر شعر اپنی مکمل شکل میں اُترتا تھا اس لیے وہ اپنا جامہ صوت ساتھ لاتا تھا۔ فکر و تخیل کی آویزش اور آئینہ نش سے ان کے یہاں نور و نغمہ کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نوران کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ۔

# اقبال کے ترکیب بند

بندش رگوں کی بندش مضمون سے کم نہیں

شاعر ہوں، میرا جسم بھی ترکیب بند ہے

اسیر لکھنوی کا یہ شعر، 'جسم سخن' میں ترکیب بندی کی ہیئت اور اہمیت پر دال ہے۔ اردو شعریات کی متنازع فیہ صنف و ہیئت کی بحث میں ترکیب بند کا شمار اصناف سخن میں نہیں ہیئت سخن میں ہونا چاہیے۔ یہ ایک طرف موضوعی ہیئت اصناف مثلاً مثنوی اور قصیدے سے مختلف ہے تو دوسری طرف ہیئت اصناف مثلاً غزل اور رباعی میں اس کا شمار ممکن نہیں۔ یہ مرثیہ، واسخت اور شہر آشوب کی طرح موضوعی اصناف بھی نہیں۔ اس کی حیثیت عرفی محض ہیئت کی ہے اور اس لحاظ سے یہ ترجیح بند اور مستزاد کی صف میں آتا ہے۔ اس کی شناخت اس کے موضوع سے نہیں صرف ہیئت سے کی جاسکتی ہے۔ اردو میں بلاغت کی سب سے قدیم کتاب یعنی دیبی پر شاد سحر بدایونی کی معیار البلاغہ (1866ء) میں اس کی ہیئت شناخت اس کے ہم زو ترجیح بند کے تابع رکھ کر اس طرح دی گئی ہے۔

» اگر چند اشعار متفق الوزن والقوافی مثل قصیدے وغزل کے بعد ایک شعر متفق الوزن و مختلف القوافی لائیں۔ اس کو بند کہتے ہیں۔ اگر چند بند کے ہم وزن اسی طرح جمع کیے جائیں بشرطیکہ شعر مختلف القافیہ ہر بند میں ایک ہی واقع ہو اس کو ترجیح بند کہتے ہیں اور اگر اور اور شعر بعد ہر بند کے لائیں، اس کو ترکیب بند کہتے ہیں۔ ترکیب کی دو قسمیں ہیں ایک وہ کہ بند کی ہر بیت اجنبی کا قافیہ جدا گانہ ہو کہ ان کے اجتماع سے مثنوی بن جائے۔ دوسرے وہ کہ سب اشعار ہر بند ایک قافیہ کے ہوں۔ ایسے کہ ان کے اجتماع سے قصیدہ یا غزل

کی صورت ظاہر ہو اور ہر بند کم پانچ بیت سے اور زیادہ گیارہ بیت سے نہ ہو۔  
 دوسری پر شاؤنح کی معیار البلاغت سے اس طویل اقتباس کی ضرورت اس لیے محسوس  
 ہوئی کہ اُردو لغت نگاروں اور ماہرینِ شعریات نے اس ہیئت کے بارے میں جو کچھ بھی  
 قلم فرسائی کی ہے اس میں مذکورہ بالا تعریف کی تمام تر وضاحت اور اشکال برقرار رہے ہیں۔  
 ۱۔ سحرے ترکیب بند سدس، یا ترکیب بند نمادس، قسم کی اصطلاحوں کے ذریعے ترکیب بند  
 اور سدس کو غلط سمجھ نہیں کیا ہے۔ لیکن امیر کے ذیل کے اشعار کو ”ترکیب بند“ کا نام  
 سے کر تعریف اور مثال کے اندر غزوہ ضرور کر دیا ہے۔

جب تک کہ کعبہ قبلہ اہل صفار ہے	جب تک روز عید مسرت فزار ہے
مسجد جب تلک حرم کبریا رہے	جب تک کہ قبلہ مزج خلق خدار ہے
بالائے فرق سایہ بال ہمار ہے	قرباں ہو تجھ پہ عید سعادت فدار ہے
جب تک نمازیوں کے ٹھکین مسجد میں سر	مسجد اہل شرع ہو جب تک خدا کا گھر
جب تک وظیفہ خواں رہیں زہاد ہر سحر	جب تک مستکف اہل محراب میں بشر
آفاق مقتدری رہے تو مقتدر رہے	یار رب صفِ امام کا تو پیشوا رہے

سودا کی کلیات میں بھی اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں۔ مرثیہ سدس، ترکیب بند جس  
 کے بندوں میں قوافی کی ترتیب حسب ذیل ہے۔

الف _____	الف _____
الف _____	الف _____
ب _____	
ب _____	
ج _____	ج _____
ج _____	ج _____
د _____	
د _____	

یہ پہلی مثال سے ہنسی ترکیب میں اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس میں (ب) اور (د) کے بجائے بھی الف سے قافیہ کو قائم رکھا گیا ہے۔ سودا کے ایک مرثیہ کا عنوان ہے۔  
 ”مرثیہ خمس ترکیب بند“ غالباً اساتذہ اُردو کے کلیات میں اس قسم کی مثالوں کے پیش نظر  
 ہی شمیم احمد اپنی فاضلانہ تصنیف ”اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں“ میں ترکیب بند کی یہ تعریف

کرنے کے بعد کہ :-

”اس ہیئت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتا ہے شروع کے چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ بتائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے۔ کسی دوسرے قافیہ میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس ہیئت میں یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی تمام بند تعمیر کیے جاتے ہیں۔ بندوں کی کوئی تعداد مقرر نہیں :-

وہ رقم طراز ہیں :

”یہ ترکیب بند کی عام شکل ہے۔ مسطر کی بعض شکلوں مثلاً مس، مثن، معشر وغیرہ میں بھی ترکیب بند کی گہنائش ہوتی ہے۔۔۔ قلعے میں بھی ترکیب بند کی صورت پیدا کی جاسکتی ہے۔“

میرا خیال ہے کہ ترکیب بند کو اس کی بنیادی ہیئت سے ہٹا کر مسطر کی شکلوں کے ساتھ ملا دینا۔ ہمارے شعر کے اظہار کے لیے نئے پیمانے فراہم کرتا ہے۔ لیکن ماہرین بلاغت کے لیے دردمسربن جاتا ہے۔ اس لیے قبل اس کے کہ میں اقبال کے ترکیب بندوں سے بحث کروں میرے ذہن میں ترکیب بند کی شناخت کے جو معیار ہیں ان کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔

1 :- ہیئت کے اعتبار سے ترکیب بند غزل کے مماثل ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ترکیب بند چند غزلوں کا مجموعہ ہوتا ہے جنہیں ایک مختلف القوافی شعرے ایک رشتے میں بدو دیا جاتا ہے۔

2 :- جب کہ غزل بنیادی طور پر منتشر المانی کی ہیئت ہے جس کا ہر شعر اپنی جگہ خیال و فکر کی لکائی ہوتا ہے، ترکیب بند کے اشعار اور مختلف بندوں میں نظم کا تسلسل پایا جانا ضروری ہے۔

3 :- ترکیب بند میں شروع تا آخر قوافی کی تبدیلی کے باوجود غزل کی طرح ایک وزن کا ہونا ضروری ہے۔ متفق الوزن یہ صورت اس ہیئت کو غزل کی تمام تر رعنائی، تاثیر اور واقعیت عطا کرتی ہے۔ جسے عمومی طور پر ’تغزل‘ یا ’غزلیت‘ کہا جاسکتا ہے۔

4۔ جس طرح غزل کے لیے کم سے کم 5 اشعار کی بندش لگائی گئی ہے۔ ترکیب بندے مختلف بندوں میں اشعار کی تعداد کے لیے یہی قیمت علمائے بلاغت نے لگائی تھی۔ اس کی ہیئت کے بارے میں بحث کرتے وقت اگر یہ بات ملحوظ رکھی جائے تو ممدس نما ترکیب بند یا خمس نما ترکیب کے غلط مبحث سے محفوظ رہا جاسکتا ہے۔

5۔ اسی طرح ترکیب بند کے نام بندوں میں اشعار کی تعداد کے یکساں ہونے کی شرط کو تسلیم کر لیا جائے تو اقبال کی فاطمہ بن عبداللہ جیسی اکثر مختصر نظمیں اس کی فہرست سے خارج کی جاسکتی ہیں۔  
6۔ ایک اور شعری ہیئت جس سے ترکیب بند گہری مماثلت رکھتا ہے۔ بلکہ توام ہے ترجیع بند ہے۔ جس کی ہیئت ترکیب بند سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ اس میں ایک معین بیت کو ہر بند کے بعد لاتے ہیں۔ جب کہ ترکیب بند میں اظہار کی زیادہ آزادی رہتی ہے اور اسے یہ زحمت نہیں کرنی پڑتی کہ ٹیپ کے شعر کو معنوی اعتبار سے وہ ہر بند سے اس طرح ہم آہنگ کرے کہ وہ اس کا جزو معلوم ہو۔

7۔ شاعر کا فیر غزل میں بھی تنگ ہوتا ہے اور ترکیب بند میں بھی۔ اگر ردیف کی جگہیں قافیہ کے پاؤں میں ڈال دی جائے تو سیلِ تخلیق کو اور زیادہ دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن جب تخلیقی کام رانی حاصل ہو جاتی ہے تو وہ بھی بھرپور پڑتا ہے۔

اقبال نے اردو میں کم و بیش دو درجن چھوٹے بڑے ترکیب بند تصنیف کیے ہیں۔ ان میں سے وہ ترکیب بند بھی ہیں جو اس ہیئت سخن کی کلاسیکی تعریف پر پورے اُترتے ہیں۔ یعنی ہر بند غزل کے انداز میں ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتا ہے۔ بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ملتی ہے۔ اور ایک بند دوسرے بند کے درمیان ایک غیر مکرر متغی الوزن اور مختلف القوافی شعر کی گرہ ہوتی ہے۔  
- ازبخی تسلسل میں یہ مکمل ترکیب بند حسب ذیل ہیں۔

(1) تصویر درد  
(2) طلوع اسلام

(3) مسجد قمر لبہ  
(4) ذوق شوق

(بالِ جبرئیل)

(5) ابلیس کی مجلس شوریٰ  
(6) مسعود مرحوم } دارمغانِ جہان

معاً آپ کے ذہن میں خیال کے صکار 'شمع و شاعر' خضر راہ، طلوعِ اسلام بیسی طویل نظمیں اس فہرست میں شامل کیوں نہیں کی گئیں۔ میرا جواب یہ ہو گا کہ انھیں نامکمل ترکیبِ بند کی فہرست میں رکھنا ہو گا۔ مثلاً شمع و شاعر کے مختلف بند نہ تو ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتے ہیں اور نہ ان میں اشعار کی تعداد یکساں ہے۔ پہلے بند میں ٹیپ کے شعر کے علاوہ کچھ شعر ہیں جب کہ بعد کے بندوں میں علی الترتیب اشعار کی تعداد 10 - 5 - 7 - 7 - 5 - 8 - 6 - 8 اور 8 ہے غالباً اسی وجہ سے تصویرِ درد کا سا اثر شاہِ انہیتی حسن اس نظم میں نہیں دیتا۔

یہی خای 'خضر راہ' میں پائی جاتی ہے۔ بندوں کا آغاز مطلعوں سے نہیں ہوتا۔ مختلف بندوں میں 6 - 7 - 7 - 7 - 5 - 10 - 6 - 8 کی مختلف تعدادِ شعر اس بات کی جانب اشارہ ہے کہ کبھی کبھی شاعر کا قافیہ تنگ بھی ہوتا ہے اور بند کے اشعار کی تعداد کو یکساں سطح پر نہیں پہنچا پاتا۔ مثلاً پانچویں بند کے قوافی جال 'جہاں' جاودال - گراں اور رازداں ہیں۔ قوافی اور بھی ہیں لیکن شاعر نے 'پیدا کرے' کی ردیف کا التزام جو رکھا ہے۔ اس کی چولیس وہ بیشتر قوافی سے نہیں بٹھا سکا۔ اس لیے اس بند کو جلدی سے بند کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس پانچواں بند جو "سلطنت" سے متعلق ہے۔ اس میں - بادوگری - ساحری - دلبری - سامری - آزادی - کافر تری - قیصری - نیم پری خواب آوری - زرگری کے اسی او، غیر اسی قوافی میں وہ انہماک کی محنت تو اتنی اور پنہائی کا کرشمہ دکھاتا ہے۔

خضر راہ میں تعدادِ اشعار کی غیر یکسانی اور بندوں کے آغاز میں مطلعوں کی کمی کا ازالہ کسی حد تک اس ڈرامائی کیفیت سے ہو جاتا ہے جو خضر اور شاعر کے سوال و جواب کی شکل میں مختلف بندوں کے عنوانات بن کر سامنے آتے ہیں۔ ساحلِ دریا پر جب شاعر کی خضر سے ملاقات ہوتی ہے تو اس کے گوشہ دل میں چھپا ہوا جہاں اضطراب پانچ سوالوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

1 :- چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نور د۔

2 :- زندگی کا راز کیا ہے۔

3 :- سلطنت کیا چیز ہے۔



4. اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خرورش.

5. بیہوشا ہے ہاشمی ناموس دین مصطفیٰ۔ فاک و خون میں ل رہا ہے ترکان سخت کوش  
انہیں پانچ عنوانات کے تحت خضر کے سوالات مرتب کیے گئے ہیں۔ اس ڈرامائی  
ترکیب میں ہم تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے ترکیب بند کی ہیئت کو محو کر دیتے ہیں اور ایک جدید  
انڈاز کی نظم سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

اقبال نے اس ڈرامائی تکنیک کو ایک بار پھر "ابلیس کی مجلس شوریٰ" میں استعمال کیا  
ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ میں ترکیب بند کی گئی ہے کہ غیر محرر شعر کو حذف کر کے ابلیس اور  
اس کے پانچ مشیروں کے عنوانات قائم کر دیئے گئے ہیں۔ اس کی ترکیب میں ہر بند کے شروع  
میں مطلعوں کا التزام تو رکھا گیا ہے۔ حتیٰ کہ اگر بند (جیسا کہ تیسرا بند ہے) اگر دو آوازوں میں تقسیم ہے  
تو پہلی آواز اس بند کا مطلع قائم کرتی ہے اور دوسری آواز میں بند کے باقی اشعار کہے گئے ہیں۔  
دوسرا مشیر

خمیر ہے سلطانی جہور کا غوغا کہ شہ  
تو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر  
پہلا مشیر

ہوں، گر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے  
جو لو کیت کا اک پردہ ہو کیا اس سے خطر... ان  
جو تھے بند میں جہاں تین آوازوں سے کام لیا گیا ہے۔ (تیسرا مشیر۔ جو تھا مشیر اور پھر تیسرا مشیر)  
تین جہاں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔

اس ترکیب بند میں ڈرامائی تاثر اور کرداروں کے حفظ مراتب کو قائم رکھنے کے لیے ضروری  
تھا کہ بندوں میں یکساں اشعار کی قید کو اڑا دیا جائے۔ چنانچہ اس کے بندوں میں اشعار کی تعداد  
علمی الترتیب اس طرح ہے۔ 6-7-6-7-10-9۔ غیر قافیہ شعر کا استعمال صرف آخری  
بند کے خاتمہ پر کیا ہے جو ابلیس کی آواز میں ہے اور ہر لحاظ سے نظم کا بحر ان ہے۔

جاتا ہے جس پہ روشن باطن آیا ہے  
مزدکیت فتنہ فردا نہیں اسلام ہے  
لوک پلک سے درست اقبال کے ترکیب بند صرف پانچ ہیں۔ "تقویر درد" مطلع اسلام

محبہِ قرطبہ، ذوق و شوق اور مستودِ مرحوم۔ ان میں پہلے پارس پور طوالت کے مالک ہیں جبکہ مستودِ مرحوم، ایک دوست کی مرگِ ناگہانی پر ایک اہم کشیدہ کی حقیقت رکھتا ہے جس کے غیر مکرر شعر تمام کے تمام فارسی کے ہیں۔

تصویرِ درد کا تعلق اقبال کی ابتدائی دور کی شاعری سے ہے اور طلوعِ اسلام بانگِ درا کی آخری نظم کے طور پر مصطفیٰ کمال کی قیادت میں ترکوں کی فتح کا شاید نہ کامرانی ہے۔ اس انداز کا تسلسلِ ترکیب بند ذوق و شوق ہے۔ جسے ایک کم اور کچھ فہمِ ناقہ اقبال نے عشقِ الہی سے منسوب کیا ہے۔ لیکن جو حقیقت میں عشقِ محمدی کی گہری واردات کا نقش ہے۔ تینوں میں غزل کی داخلیت کا رنگ دیتا ہے۔ تصویرِ درد و وطنیت کے گہرے جذبات کی پیداوار ہے۔ لیکن اظہارِ بیان میں غزلوں کا ایک تسلسل ہے جو بیہشت کے اشعار کے ذریعے ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہے۔ اسے ہم وطن پرستی کی ایک طویل غزل کہہ سکتے ہیں۔ ہر بات تغزل کے انداز میں کہی گئی ہے۔

کیا آغاز :-

نہیں منت کش تاب شنیدن داستاں میری  
 خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری  
 یہ دستور زبان بندی ہے کیسا تیری عقل میں  
 یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری  
 اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ زکس نے کچھ گل نے  
 چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری  
 اڑالی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے  
 چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری

کیا وسط :-

تجھے کیا دیدہ گریاں وطن کی نومہ خوانی میں  
 عبادتِ چشم شاعر کی ہے ہر دمِ بادِ خور ہنسنا

سیا خاتمہ :-

اُجاڑا ہے تمیز ملت و آئیں نے قوموں کو  
مرے اہل وطن کے دل میں کچھ فکروطن بھی ہے  
سکوت آموز طولِ داستانِ درد ہے ورنہ

زباں بھی ہے ہمارے منہ میں اور تابِ سخن بھی ہے

اقبال نے ترکیب بند کا یہی ہجہ اور سا پنچا 'طلوع اسلام' میں قائم رکھا ہے جس کی تحریک  
ایک خارجی واقعہ سے ہوتی ہے۔ یعنی مصطفیٰ اکمال کی قیادت میں اتحادیوں کے خلاف ترکوں کی  
کامرانی جے اقبال نے 'طلوع اسلام' میں تبدیل کر دیا ہے۔ فکری اعتبار سے یہ ترکیب بند  
'تصویرِ درد' سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ وطن اور وطنیت اقبال کے فکروطن کی چلتی پھرتی چھاؤں  
تھی۔ ان کے قلب و نظر کے عمیق ترین سائے 'طلوع اسلام' میں نظر آتے ہیں جس کا آغاز کس  
قدر شاندار ہے۔

دلیل صبح روشن ہے ستاروں کی تنک تابی  
افق سے آفتاب ابھر گیا دورِ گراں خوابی  
مسلمان کو مسلمان کر دیا طوفانِ مغرب نے  
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی  
اسی نظم میں وہ معرکتہ الاکرا بند ہیں جہاں فکر و نظر مل کر بیمبری کی آوازیں جاتے ہیں۔  
خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تو زباں تو ہے  
یقین پیدا کر اے غافل کہ مغلوب گماں تو ہے  
پرے ہے پرغ نیلی فام سے منزل مسلمان کی  
ستارے جس کی گرد راہ ہوں وہ کارواں تو ہے

سبق پھر پھر صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا  
لیا جائے گا تجھ سے کام و نیٹا کی امامت کا

اسی نظم میں اقبال نے اردو میں پہلی بار 'خودی' کی  
اصطلاح استعمال کی ہے۔

تو راز کن نکال ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا  
خودی کار از دال ہو جا خدا کا ترجمہ ال ہو جا  
بلوری نظم ایک آتش فشاں کی سی کیفیت رکھتی ہے۔ لیکن جذبات کا لاوا کبھی بھی ترکیب بند  
کی مدد و یا قیود کو توڑ کر نہیں بہہ نکلتا۔

ترکیب بندیں اقبال کی شاعری کا اس سے بہتر نقش صرف مسجد قرطبہ میں ملتا ہے۔ جو  
فکر کی اعلیٰ ترین سطح کی تخلیق ہے۔ تصویرِ زمان کا فلسفیانہ مسئلہ جو اقبال کے ذہن کو عرصے سے زیرِ  
زبر کیے ہوئے تھا اور جسے وہ ”حرفِ پہاڑ“ کی منطق سے حل نہ کر سکے۔ مسجد قرطبہ کے نقش  
کو دیکھ کر ایک نکتہ منکشف ہو جاتا ہے۔ سلسلہٴ روز و شب جو اصل حیات و حیات ہے اور جو  
برگسوں کی آواز میں کر پہلے پہل یہ تاثر چھوڑتا ہے :

کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے نبات  
اور اس کے بعد اس ”رنگِ نبات“ میں گریز کرتا ہے۔

ہے مگر اُس نقش میں رنگِ نباتِ دام  
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اس طرح زبان کے تند و تیز سیل سے بھی بڑے سیلِ خودی کا اثبات و اعتبار قائم ہو جاتا  
ہے۔ مسجد قرطبہ کو دیکھ کر یہ گماں بھی نہیں گذرنا کہ ترکیب بند کی ہیئت میں جو عشقیر یا بیانیہ شاعری  
کے لئے مختص رہی ہے، اس قسم کے لازوال فکری نقش کی بھی تخلیق کی جاسکتی ہے۔

اس کے تمام بن و بار میں شعری ڈک مٹی ہے۔ نوکِ پیک کی درستی اور فکر و تخیل کا

ایک ایسا امتزاج کہ ہر شعر دوسرے شعر سے اور ہر بند دوسرے بند سے معنیاتی لحاظ سے  
پیوستہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ شعر غیر قافیہ جو رابطہ کا حکم رکھتا ہے اور جو غیر مشاق ہاتھوں میں  
اکثر بے تعلق سا نظر آتا ہے۔ ختم ہونے والے بند کا تسلی بخش قتمہ اور آنے والے بند کا معنی  
بیشِ خیمہ بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال سے صرف ایک جگہ چوک ہوئی ہے اور وہ نظم  
کے آخری شعر میں جہاں روحِ ام کی بات کو کشمکشِ انقلاب اور اپنے عمل کا حساب کرنے والی  
قوم کو ”دوستِ قضا“ میں صورتِ شمشیر بتانے کے بعد وہ ایک لغت اس غیر قافیہ شعر پر نظم کا  
اختتام کرتے ہیں۔

نقش میں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر  
نغمہ ہے سودائے غامِ خونِ جگر کے بغیر

”خونِ جگر“ کے موضوع اور ترکیب کا تعلق دراصل تیسرے بند سے ہے۔ جہاں وہ اس موضوع پر آخری حرف لکھ چکے ہیں۔

زنگ ہو یا خشت و سنگ، جنگ ہو یا حرف و صوت  
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود  
قطرہ خونِ جگر دل کو بناتا ہے ریل  
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

نظم کا آخری بند جہاں ”آبِ روانِ کبیر“ کے کنارے شاعر کسی اور زمانے کا خواب دیکھ رہا ہے اور پردہ تقدیر کے عالم نوکی سحر کو بے جلیب پارہا ہے یکایک ختم ہوتا ہے ”خونِ جگر“ کی تکرار پر۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں یہ بے موقع شعر ہے جس کے ذریعے ایک پیغمبرانہ بشارت کا بند لپیٹ دیا گیا ہے۔

اقبال کا سب سے زیادہ داخلی کیفیات کا حامل ترکیب بند ”ذوق و شوق“ ہے جو اتفاق سے ان کے اپنی نظر میں سب سے محبوب نظم تھی۔ یہ ہر لحاظ سے ترکیب بند کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ ہر بند مطلع سے شروع ہوتا ہے۔ ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہے یعنی پانچ۔ اور اس کا ہر غیر قافیہ شعر بندوں کے درمیان رابطہ کا حکم رکھتا ہے۔ اقبال نے جیسا کہ سر نظم نوٹ میں لکھا ہے۔ اس کے اکثر اشعار سفرِ فلسطین کی یادیں جہاں وہ دوسری راؤنڈ ٹیبل کانفرنس سے واپسی پر گئے تھے۔ ”ریگِ نواحِ کاظمہ“ اور ”کوہِ اضم“ کے قریب پہنچ کر بھی وہ دیا رِ حبیب نہ پہنچ سکے۔ اور اپنی دیرینہ خواہش پوری نہ کر سکے۔ اس فصل و فراق اور دوری و مہجوری نے اس نظم کو جنم دیا ہے جسے ایک کم اور کچھ ناقد نے عشقِ الہی سے تعبیر کرنے کی کوشش کی ہے۔ غیر بیانیر ہونے کی وجہ سے اس میں غزل کی داغ بیل اور عشقیہ شاعری کی غیمِ موضوعیت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مفتعلن۔ مفاعیلن۔ مفاعیلن کی ٹھنکتی اور گرتی پڑتی بحر میں بھی شاعر ”فراقِ محبوب“ کا اس قدر گہرا نقش تخلیق کر سکا ہے۔ اس نظم کی وارداتِ قلبیہ اور اس کی گہرائی کا اندازہ وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو اقبال کے عشقِ رسول کی تڑپ سے واقف ہیں۔ اور ان کی شاعری کے اس محرکِ عظیم کا سرِ رشتہ اسرارِ خودی تا بالِ جبرئیل دیکھ سکتے ہیں۔

اس نظم میں اقبال نے مکمل طور پر ترکیب بند کی ہئیت پر تخلیقی فتح حاصل کی ہے۔ جب کہ ان کے دوسرے ترکیب بندوں میں کہیں نہ کہیں گرفت کی جاسکتی ہے۔ ذوق و شوق میں موضوع اور ہئیت ہم دگر ہو کر ایک حسین اور مکمل تخلیقی نقش میں تبدیل ہو گئے ہیں۔

تمکمل کے نقطہ نظر سے اقبال کا آخری مختصر ترین ترکیب بند ”مسعود مرحوم“ ہے جو ایک شاعر کا اپنے عزیز دوست کو اس کے انتقال پر بے ساختہ خراج عقیدت ہے۔

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی  
وہ یادگار کلمات احمد و محمود  
زوالِ علم و ہنر مرگ ناگہاں اس کی  
وہ کارواں کا ستارہ گراں بہا مسعود

یہ پچھپچھا شعار کے تین مختصر بندوں پر مشتمل ہے اور غیر قافیہ مصرع ربط ہر صورت میں اسی کا شعر ہے۔ اقبال کے تخلیقی عمل کی یہ خاص بات رہی ہے کہ جب وہ شدتِ جذبات، بلند یوں پر جا پہنچتے ہیں تو آمد کا رخ فارسی کی جانب ہو جاتا ہے۔ انھوں نے غزلیہ اور دو کا اسی لیے اکثر تذکرہ کیا ہے۔ شمع و شاعر میں پہلا بند مکمل طور پر فارسی کا ہے۔ طلوع اسلام کا آخری بند تمام تر فارسی میں ہے۔

اقبال کے زیر بحث ترکیب بندوں میں تصویر درو اور طلوع اسلام، ہنر و مثنیٰ سالم ہیں۔ (مفاعیلن - مفاعیلن - مفاعیلن) شمع و شاعر اور خضر راہ، ابلیس کی مجلس شوریٰ، رمل مثنیٰ محذوف میں (فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن) فاعلن (مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق) اجڑ مثنیٰ مسطوی مجنوں (مفتعلن - مفتعلن - مفتعلن) میں اور ”مسعود مرحوم“ محبت مثنیٰ مجنوں، می و ف (مفاعیلن - مفاعیلن - مفاعیلن) فاعلن میں لکھی گئی ہیں اور ان کا یہ تنوع مختلف ترکیب بندوں کی کیفیت اور خصوصیت کے مطابق ہے۔ ہنر و مثنیٰ سالم رواں دواں ہے۔ رمل مثنیٰ محذوف فکری ہے۔ اجڑ مثنیٰ عربی میں بہت کم اور فارسی دائرہ دو میں مقبول ہے۔ یہ رک رک کر چلتی ہے۔ اس لیے اس کے ارکان کا ٹھہراؤ کانوں کو اچھا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں دوسرے قافیہ کا استعمال عام ہے۔

مکمل کے نقطہ نظر سے اقبال کا آخری مختصر ترین ترکیب بند ”مسعود مرحوم“ ہے جو ایک شاعر کا اپنے عزیز دوست کو اس کے انتقال پر بے ساختہ خراج عقیدت ہے۔

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی  
وہ یادگار کلمات احمد و محمود  
زوالِ علم و ہنر مرگ ناگہاں اس کی  
وہ کارواں کا ستارہ گراں بہا مسعود

نظر انداز کیا ہے۔ جو ترکیب بند سے صرف شاہت رکھتی ہیں۔ بعض اس کی ایک آدھ شرط کو پورا کرتی ہیں۔ اس ضمن میں دلپسندی رکھنے والوں کے لیے حسب ذیل نظمیں قابل ذکر ہیں۔

**بانگ درا :-** پندے کی فریاد۔ عشق اور موت، جگنو، اتہمائے مسافر۔ عاشق ہر جائی، ستارہ، بزم انجم، میر فلک، شاعر، فاطمہ بنت عبداللہ، پھولوں کی شہزادی اور شکسپیر

**بالا جبریل :-** عبدالرحمن، اول کا بویا ہوا کھجور کا پیلا درخت، طارق کی دعا، ضحیٰ کلیم :- جاوید سے، شعاع اُمید۔

ان تمام نظموں میں اقبال نے ترکیب بند کی ہیئت میں ضرورت شعری کے مطابق ہی ترمیمات کی ہیں۔ مثلاً فاطمہ بنت عبداللہ میں بندوں کے اشعار یکساں نہیں، عاشق ہر جائی، کے بندوں میں مطلع نادر ہے۔ جگنو میں باقی تمام شرائط کا التزام کیا گیا ہے۔ لیکن بندوں کے اشعار کی تعداد یکساں نہیں۔ ”جاوید سے“ میں دوسرے اور تیسرے بند میں مطلع نادر ہے۔ باقی تمام شرائط پوری کی گئی ہیں۔ شعاع امید میں نہ صرف غیر توافیہ شعر غالب ہیں۔ بندوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں نہیں۔ اسی لیے میں ان تمام کو ”نظم“ شمار کرتا ہوں جس کی اردو شعریات میں علاحدہ تعریف ہے اور جو جدید شاعری کے تقاضوں کے تحت وجود میں آئی ہے۔ اقبال نے دیگر جدید شعر کی طرح ”نظم“ کی تشکیل کے لیے خاصے تجربات کیے ہیں۔ ہر چند ان کا ایمان تھا۔

”نظم کے اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے، بہتر رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے“  
خط ڈاکٹر لمعہ اپریل 1934ء

# کلام غالب میں قافیہ اور ردیف کا آہنگ

اس مختصر سے مقالے کا مقصد اردو کلام غالب کے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی آہنگ کا مطالعہ پیش کرنا ہے۔ اس سلسلے میں جس مواد کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے وہ متداول و لیوان غالب کی معروف اور منتخب غزلیں ہیں۔ صوتیاتی نقطہ نظر سے منفِ غزل کا مطالعہ یوں بھی ایک اہم موضوع ہے۔ لیکن اس منفِ مختصر میں قواعد، رد و زمرہ اور صوتی نقطہ نظر سے سب سے اہم اور نازک مقام قافیہ اور ردیف کا نقطہ اتصال ہے۔ قافیہ اور ردیف کی چولیں بٹھانے میں بعض اوقات اپنے اچھے اچھوٹوں کی ٹھیک نکل جاتی ہے۔ ہر ردیف ہر قافیہ سے تال میل نہیں رکھتی۔ اس لیے یہاں شاعر کا ذہن رد و قبول کی سخت آزمائش سے گزرنا پڑتا ہے۔ قافیہ میں تنوع کی گنجائش ملتی ہے۔ لیکن ردیف کی مقررہ شکل کی تکرار ضروری ہے۔ یہ ردیف ایک لفظ بھی ہو سکتی ہے اور بڑھ کر ایک فقرہ بھی۔ ردیف جس قدر طویل ہوگی قافیہ سے اس کا ہم آہنگ کرنا اسی قدر مشکل ہوگا۔

قافیہ کا ناما مال مطالعہ 'حرف' کے تصور کے تحت ہوتا آیا ہے۔ چنانچہ قافیہ کو چسند حروفِ معنیہ کا مجموعہ تسلیم کیا گیا ہے۔ ان حروف کی تعداد نو بتائی جاتی ہے۔ یعنی 'حرفِ رومی' جو قافیہ کا اصل اور اساس ہوتا ہے۔ اس سے پیشتر چار حرف آسکتے ہیں اور چار بعد کو صوتیاتی نقطہ نظر حرف کا یہ تصور باطل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے قافیہ کے اجزائے ترکیبی کی نئی تعبیر ضروری ہو جاتی ہے۔ قافیہ کا اس نقطہ نظر سے بھی مطالعہ ضروری ہے۔ لیکن پیش نظر تجزیہ میں بحث کو محدود رکھا گیا ہے۔ صرف اس صوتی گروہ تک جو شاعر قافیہ اور ردیف میں لگا ہے۔

اس مطالعہ کا طریق کار قیاسی نہیں بلکہ مشاہداتی ہے۔ یعنی جس مختصر مواد کا تذکرہ کیا گیا ہے اس کے تمام قافیوں اور ردیفوں کے اعداد و شمار تیار کیے گئے ہیں۔ ان اعداد و شمار سے بعض نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ جن سے غالب کے آہنگ کے طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔



بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں لیکن چند مقامات سے قطع نظر وہ اتنے بے مسرے بھی نہیں۔ ان کی شاعرانہ توجہ کا مرکز صوتی آہنگ سے زیادہ ندرتِ الفاظ اور معنی آفرینی ہے۔ صوتی آہنگ اُن کے یہاں شعوری طور پر نہیں آئی۔ آمد کی رومی برآمد ہوتا ہے اور غزلوں کے مزاج اور کیفیت کے مطابق ہوتا ہے۔ وہ ردیف کی موسیقیت سے بھی واقف ہیں۔ حالانکہ ان کے دیوان میں ردیف دار غزلیں صرف گنتی کی ہیں لیکن ردیف کی تکرار اور پابندی سے غزل میں جو شدتِ تاثر اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔ اس سے وہ بھرپور کام لیتے ہیں۔ مگر طویل ردیف کا سنبھالنا ہر غزل گو کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے غالب عموماً مختصر ردیفوں سے کام لیتے ہیں جو عموماً ایک یا دو لفظی ہوتی ہیں جیسے کیا ہے۔ ہے۔ کا۔ آئی۔ کے لیے۔

اس سلسلے میں صوتیاتی تجزیے سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

- 1۔ غالب اس زمرے سے واقف ہیں کہ (مصوتے) Vowels قافیوں کے اعتتام پر آئیں تو صوتی گروہ زیادہ کامیابی کے ساتھ لگائی جاسکتی ہے۔ بمقابلہ اس کے کہ یہ ردیف کا پہلا جز ہو۔
- 2۔ ان کے کلام میں مصوتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 48 ہے اور مصوتوں سے شروع ہونے والی ردیفوں کی کل تعداد 7 ہے۔ ان 48 قافیوں میں سب سے زیادہ 2/ مصوتے پر ختم ہونے والے قافیے ہیں۔ یعنی بائیس۔ ان بائیس میں سے 11 قافیوں میں 2/ کا اتصال غیر مسموع Vowel less آواز اک کے ساتھ کیا گیا ہے۔ 2/ مصوتہ ہونے کی حیثیت سے مسموع ہے۔ لہذا مسموع کا غیر مسموع سے اتصال اور دونوں کا ایک دوسرے کو عملِ افہام سے متاثر ہو کر آہنگ پیدا کرنا ایک لازمی امر ہے۔ غالب کی بعض مقبول عام غزلیں اسی صوتی ترکیب سے مزین ہیں۔

- (1) ہو کس کو ہے نشاط کار کیا کیا۔ (2) گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا۔
- (3) لازم تھا کہ دیکھو مرا سہ کوئی دن اور۔ (4) کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں۔
- (5) غنچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کر یوں۔ (6) اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے۔
- (7) جب تک دہان زخم نہ پیدا کرنے کوئی۔ (8) ابن مریم ہوا کرے کوئی۔
- (9) کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کیے۔ (10) دل نادان! تجھے ہوا کیا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں جب کہ مسموع مصوتے کی گروہ غیر مسموع معنی کے ساتھ اچھی طرح گنتی ہے۔ ایک مصوتے کی دوسرے مصوتے کے ساتھ نہیں گنتی۔ غالب نے اس قسم کی ماتم کو شش صرف چار جگہ کی ہے اور ثقالتِ صوت کا شکار ہو گئے ہیں۔

- 1 : عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا (ا / آ)
  - 2 : ہم سے کُل جاؤ بہر وقت بے پرستی ایک دن (ی / ایے)
  - 3 : کوئی دن گر زندگانی اور ہے (ی / او)
  - 4 : حضور شاہ میں اہل سنن کی آزمائش ہے (ی / آ)
- اس ثقالتِ موت کو غالب نے بعض مقامات پر غنہ ڈال کر دُور کیا ہے

- 1 : ذکر اُس پری دُش کا اور پھر بیاں اپنا (ا / آ)
  - 2 : ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں گماں اور (ا / او)
- مصوتے کی گرہ نہ صرف مصوتے سے نہیں مگتی بلکہ اگر اس کو مسموعِ معصوم (معصومہ) کے ساتھ لایا جائے تب بھی ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں قافیے اور ردیف کی بندش پر غور فرمائیے۔

ط۔ تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں

یہاں نہ صرف 'با' محلِ نظر ہے بلکہ (ا / ب) بھی۔ یہاں اتصال جب قافیے اور ردیف میں الٹ کر پیدا کیا جاتا ہے تو اور زیادہ گراں گذرتا ہے۔

ط۔ پھر مجھے دیدہ گراؤ کا

(و / آ) "و" کو "ت" بنا کر پڑھنا پڑھتا ہے۔

الف کے بعد غالب کی سب سے زیادہ غزلیں / ی / اور / اے / پر ختم ہونے والے قافیوں میں نکھی گئی ہیں۔ یعنی ہر ایک میں دس۔ دس۔ یہاں ہم ایک بڑی دلچسپ صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ جو پھر 'حرف' کے تصور سے پیدا ہوتی ہے یعنی 'اے' مجہول اور 'ی' معروف کی بحث اور فرق۔ یہ فرق دراصل فارسی زبان کے لحاظ سے با معنی ہے لیکن اردو کے نقطہ نظر سے مہل کہا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ / ی / اور / اے / اردو کے علاوہ حیثیت رکھنے والے دو مصوتے ہیں اور ان میں سے ایک کا گرا یا دبنا جائز قرار دینا اور دوسرے کا ناجائز ایک غیر زبان کے اصول کا اردو پر اطلاق کرتا ہے۔ غالب نے / اے / پر ختم ہونے والے قافیوں میں اس مصوتے کو گرا نہ یا دبانے کی کوشش صرف ایک یا دو جگہ کی ہے۔ عام طور پر محفل نے قافیوں میں اس کا اسی طرح احترام کیا ہے جس طرح / ی / کا۔ جہاں تک واؤ مجہول (و) اور واؤ معروف (و) کا تعلق ہے غالب نے روایتِ شعری کے مطابق ایک دو جگہ

انحراف کیا جو یقیناً اُردو والوں کے لیے غیر مہم شدہ اتصال صوت کی حیثیت رکھتا ہے۔

کہتے تو ہو تم سب کہ بتِ غالیہ مڑ آئے (و)  
یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ دو آئے (و)

کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے (و)  
ہاں مُنہ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بُو آئے (و)

ہم کچھ ہوئے ہیں اُنے جس بھس میں جو آئے (و)  
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے (و)

غالب نے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی اتصال میں غنہ کا کامیابی کے ساتھ تجربہ کیا ہے صوتیاتی نقطہ نظر سے غنہ دراصل مصوتوں کی انفی شکل کا ترجمان ہے۔ غنّے سے مرکب اُنس غزلوں کے قافیوں میں صرف ایک ایک /اؤل/ ' /اؤل/ اور /یں/ پر مشتمل ہیں۔ باقی سولہ غزلوں کے قافیے /۱/ کی انفی شکل یعنی /اں/ رکھتے ہیں۔ غنّے کی سب سے زیادہ ترکیب /اک/ اور /ا/ غیر مسموع مصمتوں سے کی گئی ہے۔ جہاں غنّہ نون یا میم سے مرکب کر دیا گیا ہے وہاں پوری غزل گنگنا اُٹھی ہے۔ صوتی اُہنگ کے لحاظ سے غالب کی سب سے زیادہ کامیاب غزلیں یہی ہیں۔

ہم پُر جفا سے ترکِ وفا کا گناہ نہیں  
اک چھیڑ ہے مراد مرا امتحاں نہیں (اں/ن)

شوق ہر رنگِ رقیبِ مسرود ساماں نکلا  
قیس تصویر کے پردے میں بھی عُریاں نکلا (اں/ن)

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے  
میری رفتار سے بھاگے ہے بیا باں مجھ سے

(ا/ن)

مصمتوں کے نقطہ نظر سے غالب کی پسندیدہ آواز موجودہ بایس غزلوں کے قافیوں میں لائے ہیں۔ ارتعاشی مصمتہ /ا/ ہے۔ /ا/ نوک زبان کی ہوا کی رو میں تھرتھراہٹ سے پیدا ہوتی ہے اور اس لحاظ سے رفتار اور سرعت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ دیگر مصمتوں کے ساتھ مرکب بھی برآسانی ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ اردو میں (اور دیگر زبانوں میں بھی) اپنی نوعیت کی منفرد آواز ہے۔ یہ ان بایس غزلوں میں سب سے زیادہ /اک/ کے ساتھ مرکب کی گئی ہے یعنی چھ بار۔ اور پھر ان /کے/ کے ساتھ یعنی چار بار۔

گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر (ا/ک)

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں (ا/ک)

منظور تھی یہ شکل جمعی کو نور کی (ا/ک)

مجھے /ا/ کے مرکب قافیہ کی کسی غزل میں نقل صوت کا احساس نہیں۔ سوائے

”دیوان غالب“ کی پہلی غزل کے دو مصرعوں کے :

نقش فریادی ہے کس کی شونی تحریر کا (ا/ک)

لیکن اگلے مصرعوں میں جا کر یہ ثقالت دور ہو جاتی ہے۔ ”زنجیر کا، شیر کا، تصویر کا“ اس کے بعد تکرار صوت کی ثقالت کا احساس اس مصرعہ سے ہوتا ہے۔

مدعا عتقا ہے اپنے عالمِ آخر کا (ا/ک)

اختصار کی خاطر ہم فی الحال ایسی اصوات کے اعداد و شمار دینے سے اجتناب کر رہے ہیں۔

جن کا استعمال صرف چند بار کیا گیا ہے۔ حالانکہ ان کی ترکیب صوتی کا مطالعہ بھی دلچسپ تاریخ کا حامل ہو گا۔ قبل اس کے کہ کوئی مجموعی حکم لگایا جائے غالب نے ”تیاتی نقطہ نظر سے بھی ردیف اور قافیوں کے بعض نہایت ’فردوس گوش‘ مرکبات تخلیق کیے ہیں مجموعی حیثیت سے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے غالب صوتی آہنگ سے زیادہ ندرت الفاظ اور ”غنجیہ معنی“ کا شاعر ہے۔

- 1 : ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے (م/ن)
- 2 : شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا  
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (ا/ن)
- 3 : بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا  
آدمی کو بھی میسر نہیں آساں ہونا (ا/ہ)
- 4 : آبرو کیا خاک اُس گل کی جو گلشن میں نہیں  
ہے گریباں تنگ پیرا ہن جو دامن میں نہیں (م/م)
- 5 : ہم پر جفا سے ترک وفا کا گناہ نہیں  
اک چھیڑ ہے دگر نہ مراد امتحاں نہیں (ا/ن)  
اور غالب سے اس صوتی مرکبات کی ترکیب میں بعض اوقات بھول بھی ہو جاتی ہے۔ مثلاً  
ان کی حسب ذیل معرکہ الا را غزل میں ہیں جن قافیوں اور ردیفوں میں تناظر صوتی ملتا ہے۔
- 1 : تم جانو تم کو غمیر سے جو رسم و راہ ہو  
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (ہ/ہ)
- 2 : دمکی میں مر گیا جو نہ باب نبرد تھا  
مشق نبرد پیشہ طلب گار مرد تھا (د/تھ)
- 3 : آہ کو چاہیے اک عمر اتر ہونے تک  
کون جیتا ہے تیری زلف کے سرمونے تک (ت/ت)

۱۴ مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے  
بھول پاس آنکھ قبلہ جات چاہیے (ت/ج)

۱۵ رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے  
دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے (ک/ہ)

۱۶ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی  
میسری وحشت، تری شہرت ہی سہی (ت/ہ)

آخری غزل غالب کی کامیاب ترین غزلوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ لیکن قافیہ اور ردیف کا (ت/ہ) کا اتصال اور ”ہی سہی“ ردیف کا متناظر ملنے سے ایک ایسا اندازِ تکلم پیدا ہو گیا ہے جو چہا چہا کر باتیں کرنے میں پیدا ہوتا ہے۔

غزل شناسی میں صوتی پس منظر کی بہت اہمیت ہے۔ چوں کہ بنیادی طور پر شعر کے مقابلے میں شعر کی زبان میں صوتی سانچوں کی تکرار زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے یکسانیت سے بچنے کے لیے ان میں تنوع سے کام لینا ہر اچھے غزل گو کا فرض ہے۔ مشکل یہ ہے کہ ادبِ شعر کے وقت شاعر کا ذہنی ارتکاز لفظ اور ترکیب پر زیادہ ہوتا ہے۔ اس لیے جب صوتی سانچے اس کے شعری وجدان کا جزو نہ بن جائیں ان میں متاخر پیدا ہونے کا امکان قائم رہتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں صوتی سطح تخلیقِ شعر کے وقت زبان کی دیگر سطحوں کے مقابلے میں زیادہ تر نشین رہتی ہے، اس صوتی سطح کی جانب سے بے حسی و دوجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک تو مشاعرہ بازی، جہاں ترنم کی تانوں سے اکثر صوتی ہم آہنگی کو چھپایا جاتا ہے۔ اور دوسرے شعر کے خاموش مطالعے سے جس کی وجہ سے اعضائے تکلم کو مختلف اصوات کے ساتھ ملازمہ خیال کے مختلف انداز ہو سکتے ہیں۔ غیر اہل زبان شاعر (مثلاً اقبال) کی وقعتیں اس ضمن میں اور بڑھ جاتی ہیں۔ جن کا اردو کی بعض اصوات (مثلاً نفسی، دھ، بھ، گھ اور حلقی /ق/) کے تکلفی اور تحریری شعور میں متاخر ہوتا ہے۔ فرانس کے ایک مشہور شاعر نے اپنے ایک ساینٹ میں بتایا ہے کہ اس کے لیے فرانسیسی زبان کے مختلف مصوتے کس طرح مختلف رنگوں کے

اساس کے ساتھ منسلک ہیں۔ مثلاً /E/ نیلے رنگ سے /U/ سرخ سے وغیرہ۔ لیکن یہ مسئلہ سائناتی نفسیات سے تعلق رکھتا ہے اور ملاحد السانیات ہونے کی وجہ سے ہمارے احاطہ مطالعہ سے خارج ہے۔

غالب کی شاعری اور اس کے نقادوں کا جب بھی خیال آتا ہے تو میرے فہم میں ایک عروس کی تصویر ابھرتی ہے جسے کوئی چوٹی سے بچرانا چاہتا ہے۔ (غالب کے فارسی نقادوں کا یہی دستور ہے) کوئی گردِ کمر ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے۔ (کر جمالیاتی و تائثراتی نقاد اس ناکر وہ گتہ پر آمادہ تر نظر آتے ہیں) کوئی اس کے دائم زیر نقاب آئینے کی شرح کرتا ہے (کر صوفی نقاد سے بہتر انداز میں اس قسم کی تاک جھانک کون کر سکتا ہے) ایک نقطہ نظر سے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس عروس کوئی "دل فریبی اندازِ نقشِ پا" کو دیکھا جائے۔ صوفیاتی اور سائناتی تنقید کے جوازیں بس اسی قدر کہا جاسکتا ہے۔

---

# غالب کی ایک غزل کا تجزیہ

## غزل

1 ۔ سب کہاں کچھ لالہ و گلُ میں نمایاں ہو گئیں  
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

2 ۔ یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں  
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

3 ۔ تمہیں بناتِ انشِ گِردِ دل کو پروسیں نہاں  
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ طریاں ہو گئیں

4 ۔ قید میں یعقوب نے گولی نہ یوسف کی خبر  
لیکن آنکھیں روزِ دلوارِ زنداں ہو گئیں

5 ۔ سب رقبہوں سے ہوں ناخوش پر زباناںِ مصرے  
ہے زینِ ناخوش کہ محوِ کُنساں ہو گئیں



6 : جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کر ہے شامِ فراق  
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

7 : ان پری زادوں سے لیں گے غلامیں ہم انتقام  
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

8 : نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں  
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

9 : میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کُل مہم  
بلبلئیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

10 : وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یاربِ اول کے پار  
جو رمی کو تا، نئی قسمت سے مڑن کاں ہو گئیں

11 : بس کہ روکائیں نے اور سینے میں ابھریں پہ پہ پہ  
میری آہیں بنیے چاکر گریباں ہو گئیں

12 : واں گیا بھی میں تو ان گالیوں کا کیا جواب؟  
یاد تیں جتنی دعائیں صرف دُرِ باں ہو گئیں

13 : ہاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جامِ آگیا  
سب لکیریں ہاتھ کی گویا لوگِ جاں ہو گئیں

۱۴۔ ہم موقد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم

میتیں جب مٹ گئیں اجڑائے ایماں ہو گئیں

۱۵۔ رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

۱۶۔ یوں ہی گردِ تارِ باغِ غالب تو اے اہلِ جہاں

دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ دیراں ہو گئیں

اس غزل کا تعلق غالب کی ریختہ گوئی کے دوسرے دور سے ہے۔ جو سات سال (1850ء تا 1857ء) کے عرصے کو محیط ہے۔ 1850ء میں غالب کا قلعہ معلیٰ سے باقاعدہ تعلق پیدا ہوا (ص ۶)۔ وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں (اور بخاطر حضرت نفل الہی "یعنی بہادر شاہ ظفر" گاہ گاہ ریختہ گوئی" کا دوبارہ آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں نساخ کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

• پھر اوسط عمر میں بادشاہِ دہلی کا نوکر ہو کر چند روز اسی روش پر غلامِ فرسائی کی؛

3 جنوری 1855ء کے ایک خط میں سید بدر الدین کو یوں رقم طراز ہیں:

"آپ ہندی فارسی غزلیں مانگتے ہیں؛ فارسی غزل تو شاید ایک ہی نہیں کہی ہاں

ہندی غزلیں قلعے کے مشاعرے میں دو چار لکھی تھیں۔"

ان ہی دو چار غزلوں میں سے دو کا حوالہ ہفتہ وار دہلی اردو اخبار کی فائلوں میں ملتا

ہے۔ یہ اخبار ہر اتوار کو 1836ء تا 1857ء یعنی ہنگامہِ غدر تک تواتر کے ساتھ شائع ہوتا رہا۔

اس کے چند کالم شاہ مغلیہ اور قلعہ دہلی کے حالات کے لیے مختص تھے۔ 1851-52ء کے

شمارے میں درج ہے کہ 1852ء میں غالب نے قلعہ کے دو طرحی مشاعروں میں حصہ لیا تھا۔

۱۷ اگست کے طرحی مشاعرے میں غالب نے اپنی مشہور غزل پڑھی جس کا مطلع تھا۔

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں۔

فاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس شاعرے میں مرزا سلیمان شکوہ کے فرزند مرزا آوارق اللہ بن بہادر نے بھی شرکت کی تھی۔ شاہ ظفر کے بارے میں یہ وضاحت تو نہیں ہے کہ وہ دوسرے شاعرے کی طرح اس میں بھی بہ نفس نفیس شریک ہوئے تھے یا نہیں۔ اس قدر البتہ درج ہے کہ اس میں طرح پرکھی ہوئی ان کی غزل بھی پڑھی گئی تھی جس کا مطلع یہ دیا گیا ہے۔ غف  
جس سے چار آنکھیں تری اے آفت جان ہو گئیں  
تیسر سی اس کے جگر کے پار مرز جاں ہو گئیں

غالب کی طرح پرکھی ہوئی غزل جیسی کہ اب مشہور دیوان ہے، سولہ اشعار پر مشتمل ہے اور طری غزل ہونے کے ناتے تخلیق شعر کے ایک اہم مسئلے یعنی آمد، اور آورد، کو سمجھنے کے لیے نہایت اہمیت رکھتی ہے۔ طری غزل ہونے کی وجہ سے اسے آورد، کہا جاسکتا ہے، اس لیے ا کہ غالب کو شعری واردات کے انہماک کے لیے مصرع طرح کا جس کا علم نہ ہو سکا کہ کیا تھا اور کس کا تھا، ایک بنابنا یا سانچہ دے دیا گیا تھا۔ بحرِ دلِ مثنیٰ محذوف (فاعلاثن۔ فاعلاثن فاعلاثن فاعلاثن) کی نظم حال، فعل ماضی ہو گئیں، بعویف کی زانی تید و بند اور یہاں۔ نسیال، عریال و غیرہ قافیوں کی پہنائی، ردیف ہو گئیں، نے ساری غزل پر ماضی افسردہ یا دلوں اور عجز و مجبوری کا شہتہ لگا دیا ہے۔ غالب نے بغیر تکرار کے اس غزل میں سولہ قافیے باندھے ہیں۔ لیکن ان کے بعد قافیہ تنہک نہیں اور مہماں، مرداں، دیواں۔ ایواں وغیرہ کی وسعت باقی رہ جاتی ہے دوسرے دور کی ریختہ گوئی کی جانب مراجعت سے قبل غالب 25-30 سال محرم کے لالہ زاروں میں گزار چکے تھے۔ انہیں اپنی اس دور کی فارسی شاعری پر، جسے وہ نقش پائے رنگ رنگ سے تعبیر کرتے تھے۔ فخر بھی تھا۔ سن و سال کے اعتبار۔ بقول خود وہ اوسط عمر میں داخل ہو چکے تھے یعنی 55 ویں سال میں تھے۔ مضمحل ہو گئے قوی غالب کا دور تھا اور طے مارا زمانے نے اسد اللہ خاں قمیص کی ذہنی کیفیت۔ ان تمام طبعی اور نفسیاتی حالات کے ہمیش نظر ریختہ گوئی کا یہ دور ان کی استادی کا دور تھا۔ استاد شہرہ، ذوق ابھی حیات تھے۔ لیکن گرتی ہوئی سمت کے پیش نظر غالب اس شاعرے میں حاضر نہیں ہوئے تھے ورنہ ان کا تذکرہ ضرور ہوتا اور نمونے کا ایک آدھ شعر بھی۔

غزل گوئی کھام کھام طور پر آورد کی شاعری سمجھا جاتا ہے۔ اردو شاعری میں اس کے عشقی استعمال نے اس سے ”نوائے سروش“ کے مرتبے کو ختم سا کر دیا ہے۔ شاعر پہلے سے مقرر

کردہ بحر، قافیہ اور ردیف کے پیش نظر شاعر الفاظ کے عالم اسکاں سے پہلے سے مقرر کردہ شعر برزور کھینچ کر لاتا ہے۔ استاد ذوق بے طور پر اسی لیے ”شعر بنانا کی اصطلاح استعمال کی کرتے تھے۔ غالب کی زیر بحث غزل میں آورد اور ’بنانے‘ (ساختیں) کی تمام کشاکش موجود ہے نصف غزل بحر قافیہ کے اشعار پر مشتمل ہے۔ باقی نصف میں غالب نے ردیف و قافیہ کو زیر کر کے اپنے انہماک کی گون کا بنایا ہے۔ شکست و فتح کی اس برابری سے یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعر معنی ’نزل‘ نہیں بلکہ ’ریاض‘ بھی ہے۔ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اس لیے بجا طور پر آورد کے اس پہلو پر زور دیا ہے۔ لکھتے ہیں ”جس قدر کسی نظم میں زیادہ بے ساختگی اور آمد معلوم ہو اسی قدر جاتا پھرتا ہے کہ اس پر زیادہ محنت، زیادہ غور اور زیادہ محک و اصلاح کی گئی ہوگی۔“ بالکمال شاعر رہائش فرشتہ کی بدولت الفاظ کے قید و بند میں بھی واردات کی گرمی اور شدت پیدا کر لیتا ہے۔ جب کہ غالب کی زیر بحث سے بھی ثابت ہے۔ اس لیے کہ جب کسی غزل کا آغاز اپنے طور پر ہوتا ہے اس وقت بھی کوئی ایک بحر، کوئی ایک قافیہ کوئی ایک ردیف اپنا مک و جود میں آجاتے ہی جن سے اس غزل کی ہیئت کا تعین ابتدا سے ہو جاتا ہے یہ ضرور ہے کہ یہ تعین ہیئت کسی گہرے جذبے یا کیفیت کے دباؤ کے تحت ہوتا ہے اور اس لیے زیادہ فطری کہا جاسکتا ہے۔ لیکن بالکمال شاعر آورد سے شروع کر کے آمد کی کیفیت پیدا کر لیتا ہے۔ اور جب تخلیق کی رو اس مقام تک پہنچ جاتی ہے تو آمد آورد و فرق تھا غالب کے فردا ذوق کے تفرقے کی طرح مٹ جاتا ہے۔ اس طرح شعر کی وہ سب تعریفیں یک طرفہ ہو جاتی ہیں جو اس قسم کے دعووں پر مبنی ہیں۔

طے اے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

یا طے شاعری جزو لیست از پیغمبری

یاد کر شعر نازل و وارد ہوتا ہے۔ دراصل ’آورد‘ اور ’وردو‘ ایک ہی لسانیاتی عمل کے دو پہلو ہیں۔

آمد آورد کی بحث کے اس پس منظر میں غالب کی مذکورہ بالا غزل کی جانب رجوع کیجئے تو معلوم ہو گا کہ اس میں غالب انہماک کی شکست و فتح دونوں سے دوچار ہیں۔ اس کی دہر یہ ہے کہ دیا ہوا سانچا (مصرع طرح غالب کی عام افتاد طبع سے مناسبت نہیں رکھتا تھا جو غلبہ غالب سے عبارت معنی۔ فعل ماضی ’ہو گئیں‘ کی ردیف نے اس غزل پر حسرت و یاس اور یاد اور فرست

کی کیفیت کا نقش ترسم کر دیا ہے۔ اور اسی سے اس غزل کی اندرونی وحدت مرتب ہوتی ہے۔ قافیوں میں [۔ اں] کا طویل انفی مصوتہ (پنہاں، کنعاں، مژگاں، آساں وغیرہ) اس حسرت اور یاس کی کیفیت کے لیے ایک مغموم غنائی فضا فراہم کرتا ہے۔ اس کی ذمہ داری مصرع طرح پر ہے۔ بحر کا انتخاب بھی شاعر کی واردات کا زائدہ نہیں، دو سروں کا کیا ہوا ہے لیکن مطلع ہی سے غالب نے بحر قافیہ اور ردیف پر غلبہ حاصل کر لیا ہے۔ اور اگر ہمارے علم میں یہ نہ ہو (جیسا کہ ابھی تک نہیں تھا) تو ہم بلکہ کثرت غالب کے اس مطلع کو خود ان کی واردات شعری کی انتخاب کردہ بحر، ردیف اور قافیہ کا شعر کیسے گے۔ یہ غالب کی عمر رفتہ (اور عہد رفتہ) کے لیے بے جہاں پیکار ہے۔

(1) سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہا ہو گئیں

یہ یاس بھری ڈرامائی لہجہ رکھنے والی آواز پیدا ہو سکتی ہے۔ ذاتی، بربادی کے غم سے بھی اور کائناتی رفت و بلود سے بھی۔ ہر صورت میں یہ ایک 55 سالہ حساس قلب و نظر رکھنے والے انسان کی ترجمان ہے جس کی حسرتوں کا کوئی شمار نہ تھا۔ لالہ و گل ان تمام صورتوں اور نقوش کی نمائندگی نہیں کرتے جو نہ خاک جا چکی ہیں۔ صرف شاعر کا تخیل ان گنج ہائے گراں مایہ کا امین و راز دار ہے۔ بقا برحق ہے لیکن فنا ایک حقیقت بیض ہے۔ اس عمومی احساس سے غالب... انفرادیت پسند غالب... جو آگاہی اور غفلت دونوں کو صرف اپنی نسبت سے جانتے تھے۔ فوراً ہی واردات کی جانب پلٹ پڑتے تھے اور قلعہ کے ”تازہ واردان“ بساط ہوائے دل سے نکال دیتے۔

(2) یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں

لیکن نقش و نگار طاق نیاں ہو گئیں

”نقش و نگار طاق نیاں“ کی ترکیب جو غالب کی ریختہ گوئی کے دور اول کی باقیات ہے یقیناً اہل قلعہ کے گلے سے نیچے ہر شکل اتری ہوگی۔ غالب کی واردات، دلی کی بھی واردات ہے۔ ”رنگارنگ بزم آرائیاں“ اب دونوں کے لیے ایک یاد رفتہ بن چکی ہیں۔ لیکن ان کی کشش ہاتھیں جھپٹ نہ ہونے کے باوجود اب تک باقی ہے، اسی لیے شاعر انھیں ’نسیاں‘ نہیں، ’مجلد ستر طاق نیاں‘ کی ترکیب سے یاد کرتا ہے۔

آوردن ان دو شعروں کے بعد غالب اس بھرتی کے شعر کا شکار ہو جاتے ہیں۔  
(3) تیں نبات النعش گردوں کو پرے میں نہاں

شب کو ان کے ہی میں کیا آئی کر عریاں ہو گئیں  
'عریاں کے بولتے ہوئے قافیہ نے کسی گرم شعر کو جنم نہیں دیا بلکہ شاعر خیال کا روائی کے دام  
میں آجاتا ہے۔ 'ہو گئیں' کا فصل جذبہ سے خالی ہو کر محض فعلِ ماضی کی ایک شکل رہ جاتا ہے۔ 'عریاں'  
سے شاعر کا خیال 'نبات النعش گردوں' ان کے دن میں پنہاں اور رات میں عریاں ہونے کی جانب  
کیوں چلا جاتا ہے؟ یہ بتانا لازماً دشوار ہے۔ ممکن ہے محض قافیہ پسائی کی خاطر ایسا کیا ہو، ممکن ہے  
'نبات' کے لفظ نے ذرا سی گرمی پیدا کر دی ہو۔ یقیناً اس شعر کا انتخاب غالب کی رسوائی کا باعث  
قرار پائے گا۔ ہر چند اُسی نے اس میں ایک بعید از قیاس یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ یہ ایک عاشقانہ چال  
ہے۔ معشوق کو رات کے وقت عریاں ہونے کی ترغیب دینے کے لیے۔

اگلے شعر کو جس میں یوسف و یعقوب اور روزِ زنداں کی تلج ہے۔ غالب کے بعض شاعرین  
مثلاً باقر نے غالب کے بہترین اشعار میں شمار کیا ہے۔  
(4) قیدیں یعقوب نے لی، گو نہ یوسف کی خبر

لیکن انکھیں روزِ دلیوارِ زنداں ہو گئیں  
لیکن حقیقت میں ہے یہ نرا آورد کا شعر اور اس میں غالب نے ایک اور بولے ہوئے قافیہ  
'زنداں' کا خون کیا ہے۔ یہ شعر تو ذوق بھی کہہ سکتے تھے۔  
یہی صورتِ پانچویں شعر کی ہے جس میں زینِ نثار اور ماہِ کنایا کی تلج کو بیان کر کے مثنوی یوسف و یوسف  
بنا دیا گیا ہے۔ اس میں حضرت غالب کہاں ہیں؟  
(5) سب نگولے ہوں ناخوش، بیزر زلفِ مصرے

ہے زینِ ناخوش کر محو ماہِ کنایاں ہو گئیں  
آورد کے مذکورہ بالا تین اشعار کے بعد 'فروزاں' قافیہ کی مہمیز سے غالب ایک بار پھر اپنی  
لنگیاں غولِ دل میں ڈبو کر نکلتے ہیں؛  
بچے غولِ آنکھوں سے بہنے دو کہے شامِ فراق

میں یہ بھولیں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں  
آنکھوں کی بجائے غول کو شاعر نے تینتی ترکیب سے شمع ہائے فروزاں میں تبدیل کرتا ہے۔

ناک شام فراق روشن ہو جائے۔ اہل قلعہ اس واردات سے بالعموم نا آشنا تھے۔ لیکن غالب اس سے گریہ چکے تھے۔

ساتویں شعر مذاق 'سلاطین' کے عین مطابق تھا، یقیناً بے ساختہ دہلی ہوئی۔ یہ غالب کا ایک 'مضمون' ہے جس نے 'لاکھ مضمون' کا کام دیا ہوگا، خاص طور پر اس لیے کہ آداب عاشقی کے علی الرغم غالب نے 'پری زادوں' کی جس کو ردیف 'ہو گئیں' سے ظاہر کر دیا ہے۔

(7) پری زادوں نے میں نے غزل میں انتقام

قد تسلیم سے یہی حوری اگر واں ہو گئیں

غزل اور حوروں سے (جن کے وہ بہت زیادہ قائل کبھی نہیں رہے) غالب پھر زمین اور زمینی عشق کی جانب مراجعت کرتے ہیں، پریشاں 'کافینہ' ذہن کی زلف پریشاں کی طرف راہبری کرتا ہے مثنوی میں مثبت کارنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ واردات میں عاشقانہ، اور فاسقانہ، دونوں سرمدیں مل جاتی ہیں، اس طرح کہ غالب کا مضمون اذاز اور مزاج اُبھر آتے ہیں۔

(8) بھولسی ہے دِل غ اُس کا ہے راتیں اس کی ہیں

تیری زلف جس کے بانو پر پریشاں ہو گئیں

شاہ کی برم میں غالب شاعرانہ تغلی سے کیوں کر باز رہ سکتے تھے۔ ان کا نالہ بزمِ غیر میں غمہ بھرا ہے۔ اس لیے ان کا شیون بیوں کو در کس غزل خوانی بھی دے سکتا ہے۔ یہ غالب کی رعایت شعری ہے کہ وہ شعرا نے طلقہ کو 'بیوں' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ درنہ حقیقت تو وہ پہلے بیان کر چکے ہیں۔

ظ اں کہ در گفتار فرخنت آن رنگ مناست

اس نالہ اور غزل خوان کے تازے میں بھی یہی اشارہ ہے۔

(9) میں جن میں کیا گیا گویا دستاں کھل گیا

بیوں میں کسرے نالے غزل خواں ہو گئیں

دسویں شعر میں غالب نے 'مزگماں' کے قافیے سے ایک بالکل نیا خیال تراشا ہے، 'مزگماں' ان کے لیے وہ 'نکر' ہے جو بظاہر نگاہ سے کم ہے جو نگاہیں غالب کی کوتاہی قسمت سے کوتاہ رہ گئیں۔ وہ ربیع یا رب مزگماں میں کر رہ گئیں۔ مزگماں کو 'انی' کہا جاتا ہے۔ اس لیے عاشق کے لیے تکلیف دل دوزی باقی رہی بلکن نئی توجہ یہ ہے۔ شعر میں خیال جذبے پر مادی ہے لیکن بجز اور ردیف

نے حراں نصیبی کی شدت کو قائم رکھا ہے نئی تشبیہ اور توجیہ قافی، تسکین کا سامان فراہم کرتی ہے۔ کلیات شعر ہے۔

(10) وہ نگاہیں کیوں ہنساتی ہیں یا رب! دل کے بدل

جوہری کوتاہی قیمت سے مڑ گاں ہو گئیں

یہ بحث طلب ہے کہ نگاہیں جوش مسرت سے بند ہو کر مڑ گاں بن گئیں یا تغافلِ امیرِ جوشِ حیا سے۔ کوتاہی قیمت میں یہ اشارہ مضمر ہے کہ محبوب شرمیلا ہے، اسی لیے نظر نہیں اٹھاتا۔ اولیٰ اس کا یہ عمل نگاہ کو کوتاہ کر کے مڑ گاں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ جو شاعر کے دل کے لئے مسلسل کشاکش کا باعث بنی رہتی ہیں۔ شعر صحیح معنوں میں متروک ہے۔

گیا احواسِ شعر کو بلبلِ طبا نے بے معنی کہا ہے۔ اس کو وہ غالباً یہ ہے کہ یہ محض ایک تلازمہ خیال کی خاطر کہا گیا ہے۔ اہوں کا سینے میں پے پے اُبھرتا اور اُن سے جاک گریباں میں بخیر گری ہو جاتا۔ بخیر میں سوئی کا تا گاؤ پر پہنچے جاتا ہے۔ اہوں نے یہاں تا گے کا کام کیا اور اہیں روکنے سے جواں میں پے پے حرکت ہوئی اس نے بخیر گری کر دی۔ سینے، اور، بخیر، کا ضلع بھی لطف سے خالی نہیں؛ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شعر بے معنی نہیں تو بعید از معنی ضرور ہے: معنی برگردانہ۔

(11) بس کہ رو کا میں نے اور سینے کی اُٹھیں پے پے

میں آہیں بخیر جاک گریباں ہو گئیں

’دربان کا لفظ شعر غالب کو گمراہ کن ہے۔ ایک دن جب وہ حضرت کو تازہ کیا تو غلط اٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسبان کے لیے

اس شعر میں پھر اس سے سابقہ ہے۔ محبوب عربہ جو اور تند خو ہے جس کی گالیاں کھا کے غالب بے مزہ نہیں ہوتے بلکہ اشی و عایش دینے لگتے ہیں۔ یہاں شکل یہ آن پڑی کہ پہلے دربان کی گالیاں سنٹی پڑیں، جواں بانیس اپنی ساری دعائیں خرچ کر پی پڑیں اور اس عمل غیر متوقع میں دعاؤں کا سارا بستہ اذختم ہو گیا۔ غالب کی حیرانِ ظریفی اور حیرتِ غری میں بھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ سامعینِ ذوقِ ظریفانہ رکھتے تھے۔ شاعر وہ وہاں سے گونج اٹھا ہو گا۔

(12) وال گیا بھی میں توان کی گالیوں کا کیا جواب

یا دتیں متنی دعائیں صرف دربان ہو گئیں

ایک اور خیال کا شعر: ’رگِ جاں‘ سے شاعر ہاتھ کی لکیروں تک پہنچ جاتا ہے۔ جام کی



حیاتِ نمشی اور بادہ کی جاں فزائی سے غالبِ عمر بھر دوچار رہے۔

(13) جاں فز ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جامِ آگیا

سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

ایک خط میں اس جاں فزائی کی تفصیل اس طرح دی ہے۔

”آگ میں گرمی سہی لیکن وہ آتش سیال کہاں کہ جب دو جڑے پئے فوراً رگ پئے

میں دوڑ گئی۔ دل توانا ہو گیا دماغ روشن ہو گیا۔ نفسِ ناطقہ کو تو ابد ہم پہنچا

یہ شعر اسی ’تو ابد‘ کا کرشمہ ہے!

چودھواں شعر بیت الغزل ہے، غالب کی مخصوص فکر کا نمائندہ۔ طبعِ اختیارِ رسوم سے بنی ہر

ایمان ایک حقیقتِ بسیط ہے جو ملتوں کی تعریف اور تفرقوں کو مٹا دینے کے بعد ہاتھ لگتا ہے اسی

یے موقعہ کا کیش ہے ترکِ رسوم۔

(14) ہم مومداں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم

طبعیں جب مٹ گئیں اجڑائے ایماں ہو گئیں

یہ شعر غالب کے صبحِ مسلک کا آئینہ دار ہے۔

غالب اب ایک بار پھر پہلے تنقید کی سطح پر پہنچ جاتے ہیں۔ ’آساں‘ کے قافیے میں وہ مشکل اور

مشکلات کا حل ڈھونڈ رہے ہیں اور نہایت صاف اور رواں زبان میں حیاتِ انسانی کا یہ نکتہ دقیق

بیان کر جاتے ہیں۔

(15) رنج سے خورگ ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

شکلیں بھر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

آج ہم ’رنج کا خورگ‘ بولتے ہیں۔ غالب کا یہی ہر سستی اور رنج و غم کو ہمارا کر لینے کا فلسفہ

ہے جس کا تذکرہ انھوں نے آخری دور کے بعض خطوط میں بھی کیا ہے۔ شعر ضربِ المثل کے طور پر

استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے یہ ایک حقیقتِ ابدی کا سراپہ دار ہے اور غالب کی ’شوفینی کا نمائندہ‘

مقطع میں غالب نے اپنے سیداب اشک کا ذکر کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس میں

انھوں نے اس سیلِ سیاست کی آہٹ کو منس لیا ہے پانچ برس بعد (1857ء) وہی کے کوچہ

اور بازار کو جس کا سامنا کرنا مقدر ہے۔ ’اہلِ جہاں‘ سے ’اہلِ جہاں آباد‘ مخاطب کے لیے زیادہ

دور نہیں۔

(16) یونہی گردنار با غالب تو اے اہل جہاں

دکینا ان بستیوں کو تم کرو ویراں ہو گئیں

سولہ اشعار کی اس طرہ غزل میں 8 شعر بھرتی کے ہیں۔ نمبر 3-4-5-7-9-11-13 اور 16۔ باقی 8 شعروں میں شاعر نے اپنے کمال فن سے آدر و کو کام بنا لیا ہے، کبھی جذبے کی شدت سے، یہ مشتر خیال کی نزاکت اور مضمون آفرینی سے، اور کبھی سہل متنوع سے۔ گویا 50 فیصد کامیابی حاصل کی ہے۔ غزل میں وحدت تاثر کا فقدان ہے۔ 'ہو گئیں' کی فعلی ردیف اس کے لیے بے ہمان ہے۔ ارتکا خیال قافیہ پر ہے جو اتفاق سے تنگ نہیں۔ چوں کہ غزل آئی نہیں لائی گئی ہے۔ اس لیے جذبے کی یکسانی سے بھی عاری ہے۔ کہیں ٹٹھول ہے تو کہیں بصیرت افروز۔ فکر و فلسفہ۔ کبھی تخلیقی عمل کے کرب و ضرب سے بھرپور ہے تو کبھی سستی جذبات کا شکار۔ یہ طرہ غزل اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعرانہ واردات ہیئت کے دیے ہوئے سائبخوں میں مشق کو ریاضت کے ذریعے ڈھالی جاسکتی ہے اور اسی طرح جب ہیئت کے سانچے (بحر، قافیہ اور ردیف) از خود ابھرتے ہیں۔ اس وقت بھی تخلیقی عمل کی کش کش میں شاعر کو اکثر ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرصع غزلیں بہت کم ملتی ہیں اور انتخاب کی ضرورت بالکمال سے بالکمال شاعر تک کو محسوس ہوتی ہے۔

# غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت

غالب کے خطوط کی ادبی اہمیت پر اب تک بجا طور پر زور دیا جاتا رہا ہے اردو شاعر اس قدر بے تکلفی اور چٹخارے کے ساتھ اس سے قبل کبھی نہیں لکھی گئی۔ دراصل ان خطوط کے قبل سادہ نشر یا دوسرے سے مفقود تھی یا تراجم کے تصنع سے زیر بار۔ اس میں شک نہیں۔ اٹھارہویں صدی کی مذہبی ضروریات اور فورٹ ولیم کالج کی درسی ہدایات نے جدید اردو شکر کو جنم دیا تھا تاہم مذہبی کتب کے تراجم ہوں یا میرامن کی باغ و بہار، ان میں سے کوئی بھی بے تکلف بول چال کی وہ کیفیات نہیں رکھتی جو غالب کے مراسلہ بہ شکل، مکالمہ، میں پائی جاتی ہیں۔

غالب کے خطوط ۱۸۵۰ء کے آس پاس دہلی کے شرفاء کی بے تکلف زبان کے آئینہ دار ہیں۔۔۔ اور اس اعتبار سے لسانی دلچسپی کا خاص موضوع۔ وسط انیسویں کی یہ سب سے اہم لسانی دستاویز ہیں جن کا تجزیہ اس عہد کی زبان کے کینڈے کا اندازہ لگانے کے لئے از بس ضروری ہے۔

طبقاتی اعتبار سے غالب کا تعلق شرفائے اکبر آباد و دہلی سے تھا۔ خاندان لوہارو جس کا علاقہ دہلی سے قریب ربط رہا ہے۔ کئی جہتوں سے خاندان غالب سے منسلک تھا۔ اکبر آباد ہو کہ دہلی۔ بچپن سے غالب کو اسی زبان سے سابقہ رہا۔ انشاء اللہ خاں کی شہادت کے مطابق لسانی اعتبار سے شہر دہلی، انیسویں صدی کے اعلیٰ میں کئی طبقات میں منقسم تھا۔ نچلے طبقے میں کرن خانداری اردو کا رواج تھا، سلاطین، حلقہ ایک خاص اور محدود محاورہ استعمال کرتے تھے جو اپنی محدود ترین شکل میں

ریگمائی اردو، کہلاتا تھا۔ لیکن شعر و ادب کی محفلوں کی جان وہ روزمرہ تھا جو شرفنا، نصمائی دہلی بولتے تھے۔ حاتم نے سند کے لئے معیار مرزا یان و نصمائی دہلی ہی کی زبان کو ٹھہرایا تھا۔ یہ وسط اٹھارویں صدی کی بات ہے۔ یہ نصمائی دہلی خود کو ایک طرف پنجابی کے اثرات و جوشا کی شہادت کے مطابق ان کے زمانے کی دہلی پر بہت زیادہ تھے اور جن کا رونا غالب نے بھی اپنے ایک خط میں کیا ہے، اور دوسری طرف کرشننداری سے محفوظ رکھتے تھے۔ دہلی کے عوام میں ’خود‘ یا ’آپ‘ کے لئے تئیں کا لفظ قدیم زمانے سے مستعمل رہا ہے۔ مرزا مظہر... جاجاں اس کا استعمال کرتے تھے اور انشاؤں خاں نے بھی اسے قدیم دہلی، کار و مرہ تسلیم کیا ہے لیکن غالب کے عہد کے شرفنائے دہلی کے لئے یہ قابل قبول نہیں رہا تھا۔ غالب نے ایک خط میں اس پر یوں تبصرہ کیا ہے۔

”تئیں“ کا لفظ متروک اور مردود، قبیح اور غیر فصیح یہ پنجاب کی بولی ہے۔ مجھ یاد ہے کہ میرے لڑکپن میں ایک اصیل ہمارے ہاں ذکر ہی تھی۔ وہ ’تئیں‘، بولتی تھی تو بیباں اور لونڈیاں اس پر ہنستی تھیں۔ (خطوط ص ۷۸)

غالب کے سلسلے میں اس طبقاتی تخصیص کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے مراسلے کو مکالمے کے طور پر برتا ہے۔ ان کے خطوط میں الفاظ کی جو آمد اور بے تکلفی ملتی ہے وہ اشعار میں کسو طرح ممکن نہیں۔ اس لئے کہ شاعری کی زبان بہر حال محدود، مخصوص اور روایت کی پابند ہوتی ہے۔ یہ خطوط (قطع نظر چند ادبی مباحث اور مصطلحات کے) انیسویں صدی کے وسط کی زبان دہلی کا ایک ایسا نمونہ ہیں جن کی مدد سے ہم اس عہد کی بول چال کے خطوط متعین کر سکتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایک دوسرے دہلی — میرامن — کی باغ و بہار کی زبان بھی مقصداً سادہ لکھی گئی ہے لیکن اول تو میرامن کا امرائے دہلی کے خاندان سے تعلق نہیں تھا۔ دوسرے وہ بیرون شہر زیادہ تر رہے تھے۔ ہر صورت میں ان کی زبان غالب کے خطوط کی زبان سے بیلی بھی جاسکتی ہے۔ کیا صرف کیا اور کیا نحو اس پر داستانی زبان کی پھاپ صاف نظر آتی ہے۔ اس کی ترکیب نحوی فارسی سے متاثر ہے۔ بہر حال ”نوتر غیر مرصع“ ہے۔

غالب کے خطوط کے بھی بعض جمع ترکیب نحوی کے اعتبار سے فارسی حرز کے ہیں لیکن عمومی طور پر ان کے خطوط میں جدید اردو شعر کے تمام تر خاکے بنتے نظر آتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ داستان اور

تراجم کی زبان سے مکمل طور پر گریز ناممکن سا تھا۔ عیسوی خاں بہادر کا قصہ مہر افروز و دلبر جو باغ و بہار سے تقریباً پچاس برس قبل کی تصنیف ہے اور جو بے حد سادہ زبان میں لکھا گیا ہے اس کے جملوں کی نحوی ساخت فارسی کے انداز پر ہے۔ اس طرح غالب کے اس گٹھن کے فقرے بھی قابل غور ہیں۔

(1) ”حق بجانب میرے ہوگا“ (عود ہندی ص ۷۷ نول لکھنؤ)

(2) ”وہ وہ معنی بہرگز لائق اس کے نہیں“ ( ” ” ” )

(3) ”جے پور کا مقدمہ لائق اسکے نہیں“ ( ” ” ” ص ۷۷ )

بعض نحوی ترکیب اور چند متروک افعال سے قطع نظر غالب کے خطوط کی زبان حیرت انگیز طور پر جدید ہے۔ نحوی ترکیب کے ضمن میں پنجابی کے اثرات کا ذکر ضروری ہے جس سے غالب کے پیرو مرثد شاعر کی شاعری اور قلمہ معلق تک کی زبان متاثر تھی۔ آج ہم پنجابی نحوی ترکیب میں نے لاہور جانا ہے ”کا مذاق اڑاتے ہیں۔ کم از کم ایک مرتبہ غالب بھی اس کو استعمال کر گئے ہیں منشی نبی بخش حقیہ کو ایک دکارہ اور عیارہ عورت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”اس نے میرے حقیقی سارے یعنی زمین العابدین خاں کے ماموں کو ہم میں لا کر ان کے

گھر میں بیٹھی ہے اور نیک بخت ہو بیٹیوں کو نوٹتی پھرتی ہے۔“ (ریسٹا میں نے، کے

بجائے وہ، ہونا چاہئے)

(خطوط غالب 231)

اسی طرح غالب نے متروک لفظ کسمو کو (شعری طرح) اپنے خطوط میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ”سفید داڑھی“ کو ”بڈھی داڑھی“ کہا ہے (دکن میں سفید بال کو ”بڈھا بال“ اب تک کہا جاتا ہے)۔ ”دکر کر“ کے لئے سرسید بدنام ہیں۔ غالب نے بڑی احتیاط سے اس ترکیب کو اپنی شاعری سے خارج رکھا ہے۔ لیکن خطوط میں اس سے بچ سکے۔ اس لئے کہ سرسید کی طرح ان کے گھرانے کا بھی روزمرہ تھا

(1) ”بہر حال رخصت مانگئے کا موقع تو آئے قرض دام کر کر بھی قصد کروں گا“ (خطوط 132)

(2) ”میں اس کو فارسی کر کر تم کو دے دیا کروں گا انہوں نے اس کو قبول کر کر۔۔۔“

میرے پاس مسودہ اردو بھیجا“ (خطوط 125)

غالب انحال کے نقطہ نظر سے خالص دہلوی ہیں۔ شاعری ہو کہ نثر وہ ہر جگہ مصدر کو تذکیر  
دہانیث کے مطابق لکھتے ہیں مثلاً بات کرنی، بات بکھنی

ع خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی مال ہے

(۱) ”یہ مصرع کہہ کر اور مصرع کی نمک کرئی کس واسطے“ (خطوط، ۱۲)

(۲) مد غزل خوانی کرنی اور ہم کو یاد نہ لانا“ (خطوط، ۱۴)

اسی طرح وہ حسب قدیم محاورہ دہلی، لیویں، لادے، جانیو اور بہلانیو لکھتے ہیں۔

”اگر جی چاہے تو اکبر آباد جانیو، وہاں اپنا دل بہلانیو“ (خطوط، ۱۸)

(موجودہ اردو میں ’جانا‘، ’جاؤ‘، یا ’جائیے‘ کا صیغہ استعمال کریں گے)

اسمائے ضمیر کے استعمال میں بھی غالب نے اپنے طبقاتی سانی شعور سے... انحراف نہیں  
کیا ہے۔ قدیم زمانے سے دہلی والے ’تم‘، اور آپ، میں خستہ بود کرتے رہے ہیں۔ اس کاباقیات  
مغربی یو۔ پی۔ اور دکن کے بعض طبقات کے ایسے جلوں میں مل جاتی ہے۔ مثلاً ”آپ تشریف رکھو“  
”آپ کھانا نوش فرماؤ“ ”آپ آؤ“ ”آپ جاؤ“ جو دکنی اردو میں تا حال مستعمل ہیں۔ غالب ایک ہی  
خط میں اور ایک ہی مخاطب کو کبھی ’تم‘، اور کبھی ’آپ‘ سے یاد کرتے ہیں۔ میرزا تقی خان کے  
منشی بنی بخش حقیر بیک وقت غالب کے اس انداز گفتگو کا شکار ہیں۔

تقتہ کو لکھتے ہیں ”اور ہاں صاحب ہمارے ستیفق بابو صاحب کا حال لکھو... میرا

سلام کہہ دیجئے گا“ (خطوط، ۱۱)

تقتہ تو خیر ان کے ’فرند دل بند‘ کی جگہ تھے، منشی بنی بخش حقیر جو ’بندہ پرور‘ اور ’کرم  
فرما‘ سے یاد کئے جاتے ہیں۔ ان کو بھی کبھی تم اور کبھی آپ سے خطاب کیا ہے حتیٰ کہ ”حضرت ولی  
نعمت، آیہ رحمت نواب محمد یوسف علی خاں بہادر، والی رام پور، کو بھی بعض اوقات تم، لکھ جاتے  
ہیں (خطوط، ۲۴۶)

غالب کا بچپن آگرہ (اکبر آباد) میں گزرا تھا۔ آگرہ خالص برج بھاشا کے علاقے میں

ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ وہاں کی زبان کے اثرات وہ کیوں نہیں لائے۔ خط میں ڈسٹونڈے سے نہیں  
لگتے۔ البتہ شاعری میں ایک جگہ و پچھل گئے ہیں۔

۶ غیر کیا مجھ کو بھی نفرت میری اوقات سے ہے۔

قائدے کے مطابق یہاں ”اپنی“ ہونا چاہئے۔ لیکن ”اپنی“ کے بجائے ”میری“ کا استعمال آگرہ تادکن عام ہے۔

غالب کو دیگر قدیم نثر نگاروں پر یہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ عام مستعمل انگریزی کے الفاظ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں۔ اس میں ان کی انگریزی دوستی کو بھی دخل ہے۔ بلکہ ان الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں ایک مخصوص نقطہ نظر کے مالک ہیں۔ قدر بلگرامی کے اشعار میں انگریزی الفاظ کے استعمال پر صاف دیکھتے ہیں۔

”اس زمانے میں (نعت انگریزی) کا شعر میں لانا جائز ہے۔ بلکہ مزید تیار ہے۔ تار، بجلی اور دفائی جہاز کے مضامین میں نے یاروں کو دیے ہیں۔ اوروں نے بھی باندھے ہیں“ (خطوط ۱۷۶) اس کے بعد سند کے طور پر ناسخ کا ایک شعر دیتے ہیں۔ جس میں ”مس“ کا لفظ باندھا گیا ہے اور نواب الہی بخش معروف کی غزل کا ایک شعر لفظ ”نیلام“ کی تائید میں پیش کرتے ہیں ظاہر ہے جب اردو غزل کے بارے میں جس کی زبان میں بہت مشکل سے نئے لغات کا انجذاب ہوتا ہے، ان کی یہ رائے ہے تو ابھی نثر میں ان سے فائدہ کیوں کر نہ اٹھاتے۔ شعر میں ”لمبر“ (دمبر) تو وہ سہرے کے اندر باندھ ہی چکے تھے خطوط سے ایسے چند الفاظ ذیل میں پیش کئے جاتے ہیں۔

پون ٹوٹی (Town Duty)، کونسل، پاکٹ (پیکٹ)، پوسٹ پیڈ، ہرنگ رپورٹ (رپورٹ نہیں)، سارٹیفکٹ، ٹکٹ (یعنی پر مٹ)، پوسٹ ماسٹر، سکرٹر (سکریٹری)، ڈبل پوسٹ پیڈ، جرنیلی (مٹری)، رجسٹری، پمفلٹ، پاکٹ (بک پوسٹ)، وغیرہ اردو کی سند کے لئے غالب نے بیشہ ”اہل زبان“ کا ذکر کیا ہے جس میں وہ خود بھی شامل ہیں۔ قدر بلگرامی کو لکھتے ہیں۔

”اس امر کے مالک اور اہل زبان ہم ہیں اور یہ ہم صیفہ متعلم مع الخیر ہے یعنی ہم اور تم اور مجموعہ شرفاء اور شعرائے دہلی و کھنؤ ایسے دس آدمی (کومیوں جنہیں!) کا اتفاق سند ہے، زیادہ جھگڑا بے فائدہ۔“

دہلی کے ساتھ لکھنؤ کو اب تو سین میں لانے لگے تھے، حالانکہ ناسخ کی اصلاح زبان کی سبھی باتوں کو اہل دہلی نے ابھی تک تسلیم نہیں کیا تھا۔ بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث کے سلسلے میں

غالب اہل لکھنؤ اور یورپ کے استعمالات کو جائز سمجھتے تھے لیکن خود ان کے لئے آمادہ نہیں۔  
مثلاً وہ دفریاد، اور فکر، کو مونث ہی لکھیں گے اور سانس، و قلم، و دہی، اور لفظ، کو  
مذکر لکھتے ہیں۔

”یورپ کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ گے، تذکیر و تانیث کا جھگڑا پاؤ گے۔  
’سانس‘ میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر کوئی مونث بولے تو میں اسے منع نہیں  
کر سکتا۔ خود سانس کو مونث نہیں کہوں گا۔“

---



# فانی کی ایک غزل کا صوتیاتی تجزیہ

فانیؒ بنیادی طور پر یاس کے نہیں یا سیت کے شاعر ہیں۔ وہ الم کے نہیں المیہ کے ترجمان ہیں۔ یاس اور یا سیت اور الم اور المیہ میں امتیاز کرنے سے میرا مقصد یہ ہے کہ فانی کے یہاں نہ تو میر کا سا غم کا چٹیلہاں ملتا ہے اور نہ واردات عشق و عاشقی کی وہ سرشاری اور معاملہ بندی جس سے حسرت کی شاعری معور ہے ”لاقتنا ہی“ (ان ہی کی ترکیب ہے) ان کا شعار اور مقدر ہے اور چوں کہ ان کے ذہن کا عام رجحان تفکر کی جانب ہے اس لئے شوپنار کی طرح وہ تخلیقی کائنات اور تخلیق آدم دونوں کے المیہ پر نظر رکھتے ہیں اور اپنی ناکام حیات سے مربوط کر کے پیش کرتے ہیں۔ اس ذہن اور تفکر کی ترجمانی کے لئے انھوں نے ایک ایسی شعر فرہنگ کا سہارا لیا ہے جو عام طور پر محاورے اور روزمرے کی چاشنی سے عاری اور فارسی ترکیب کے نقش ہائے رنگا رنگ سے بھر پور ہے جس کا اخذا کثرت و بیشتر غالب کا شعری فرہنگ اور آہنگ ہے۔ اپنی اس فکر و شعر کیلئے انھوں نے ایک مخصوص صوتی آہنگ کی تخلیق بھی کی ہے۔

اس مختصر سے مقالے کا مقصد ان کی ایک نمائندہ غزل کی روشنی میں اسی صوتی نظام کے تار و پود کی جانب اشارہ کرنا ہے۔ ضمایا بات بھی واضح کرنا ہے کہ شاہ کار تخلیقات میں نہ صرف لفظ و معنی ہم آہنگ ہوتے ہیں بلکہ اس کا سلسلہ تجربہ صوتیوں (اصوات) تک پہنچتا ہے جو بالذات کوئی معنی نہیں رکھتے۔ فانیؒ نے حیات و کائنات کے المیہ کے اظہار کے لئے نہ صرف موت اور میت، لاش اور تربت اور کفن و کافر کے علاوہ کام سے کام لیا ہے۔ ان کی شاعری کے صوتی آرکسٹرا کا بلند تر سر صغیری

اور انفی مصوتوں اور طویل مصوتوں سے مرتب ہوتا ہے۔ جو ان کے شعری ہجو کو ایک فکری سطح عطا کرتا ہے۔

## غزل

دیر میں یا حرم میں گزرے گی غم تیرے ہی غم میں گزرے گی  
 کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی عمر کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی  
 زندگی، یادِ دوست ہے، یعنی زندگی ہے، تو غم میں گزرے گی  
 اب کرم کا یہ حاصل ہے کہ عمر یادِ عہد ستم میں گزرے گی  
 دل کو، یادِ نشاط و صل، نہ چھیڑ غم میں گزری ہے غم میں گزرے گی  
 حسرتِ دم بدم میں گزری عمر عبرتِ دم بدم میں گزرے گی  
 حشر کہتے ہیں جس کو اے فانی وہ گمراہی شرح غم میں گزرے گی

مذکورہ بالا غزل کے صوتی نظم کی تفصیل اس طرح ہے۔

67 =	طویل مصوتے
33 =	صفیری مصوتے
31 =	دو لمبی مصوتے (م)
53 =	دو لمبی مصوتے (ن)
17 =	انفی مصوتے

اردو کے طویل مصوتے جو منہ کے پچھلے حصے سے گہرائی اور ملک کے ساتھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس غزل کے المناک موڈ سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ فانی سکے احساس الم کی چینچ بن کر نکلے ہیں جو غم کے اضطراب کو نہیں اس کی گہرائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ بہ لحاظ کمیت تعداد میں دوسرے مصوتوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔

53 انفی آوازیں (م)، ن اور انفی مصوتے (غم کی اس چینچ کو سوزناک بنا دیتی ہیں۔ خاص طور پر دہلی انفی بندش یہ (smap) [م] بیان کو بین میں تبدیل کر دیتی ہے جس میں جذبات کے سیل کو صبر و ضبط کا عامل (بندش ہی) مل جاتا ہے۔ [م] کے تالے ہونٹوں پر پڑ جاتے ہیں تو صغیری آوازوں میں مصوتہ مدد کی سسک اور آہ غم کی گونج بن کر واردات قلبیہ کی وہ کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔ جس کا تذکرہ شاعر ان الفاظ میں کرتا ہے۔

مراد دلست اندر دل اگر گویم زبیل سوز

دگر دردم کشم ترسم کہ مغز استخوان سوز

شاعر کا مغز استخوان واقعی جل جائے اگر 52 صغیری آوازیں اس کے غم دالم کو (دس) (دش) اور (ز) کی سسکیوں اور (ہ) اور (غ) کی آہ و فغاں میں تبدیل نہ کر دیں۔ انفی آوازیں اگر دم کشم، کی کیفیت پیدا کرتی ہیں تو صغیری آوازیں بسط و کشاد کے ذریعے شاعر کے اندروں کو سبک کر دیتی ہیں اور اس طرح فانی

۴ زندگی نام ہے مر کے جیسے جانے کا

پر مسلسل غل پیرا رہتے ہیں۔

اس غزل کا کلیدی لفظ 'غصم' ہے اور کلیدی آواز (م)۔ طویل مصوتے اور صغیری آوازیں (م) کی شدت اور حدت اور "دردم کشم" کی کیفیت کو گھٹانے کا کام کرتی ہیں۔ ساری غزل وحدت تاثر سے معمور ہے۔ بات کا سلسلہ دیر و صدم سے شروع ہوتا ہے اور محبوب کے غم امید کرم، یاد عہد ستم، حسرت و عبرت دم بدم سے ہوتا ہوا مشترک پہنچتا ہے۔ جس کی اہمیت فانی سسکی المیہ فکر میں صرف اس قدر ہے کہ وہ انسان کی شرح غم کا موقع فراہم کرتا ہے۔ مخاطب کی سطح مجاز سے زیادہ حقیقت کی جانب ہے۔ گو 'یاد دوست' اور 'یاد نشاط و صل' کی تراکیب سے اسے مجاز کی سطح سے قریب لکھا گیا ہے۔ یہ واردات 'دل فانی' سے برآمد نہیں ہوئی ہے بلکہ اس 'فانیات' کی زائیدہ چسپ نے فانی کے ذاتی الم کو کائناتی المیہ میں ڈھال دیا تھا۔

اس غزل کے صوتی نظام کی تین بھر خفیف مقدس مبنون مخدوف — فاعلاتن  
مفاعیلن فعلن... کا وہ متوج ہے جو دل ناز کی تباہی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ ایک طرف  
اس میں ارکان کشیدہ کی بہتات ہے، جس میں طویل مصوتے اور مصغیری آوازیں اچھی طرح کھپ  
جاتی ہیں، دوسری طرف اس کی مدس، شکل جس میں درد کشیدن، کو نگیز کرنے کی صلاحیت  
بدرجہ آتم موجود ہے۔ امریقین نہ آئے تو فاعلاتن مفاعیلن فعلن کے پکڑے نکل کر اس بھر کو موسیقی  
کی اکائی میں لے آئے۔

نانا نانا نانا نانا

اور گنگنا کر دیکھے، و فوراً آپ فکر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے۔ غالب نے اس زمین  
پر الفاظ کا یہ آسمان بنایا ہے۔

دلِ نادان! تجھے ہوا کیا ہے      آخر اس درد کی دوا کیا ہے  
میسر اس انداز میں گنگنا تے ہیں۔  
قدر رکھتی نہ ستمی متاعِ دل      سارے عالم کو میں دکھا لایا  
مختلف اذہان اور مختلف شخصیتیں آواز کے زیرِ دہم نے لہجے کی یکسانیت پیدا کر دی  
ہے وہی غم ناک ضبط و تحمل کی کیفیات!  
فانی نے جب اپنی آواز کو میٹل سے اس بھر کا سہارا لیا ہے۔

آہ اب تک تو بے اثر نہ ہوئی      کچھ تمہیں کو مری خبر نہ ہوئی

نظر آج ان سے رہ گئی ل کے      آخری کچھ پیام تھے دل کے

جلوہ بے چشم آشنا کیا ہے      میں ہی میں ہوں میرے سوا کیا ہے

قطرہ دریائے آشنائی ہے      کیا تیری شان کبریائی ہے

ضبط اپنا شعار تھا، نہ رہا دل پہ کچھ اختیار تھا نہ رہا

موت کا انتظار باقی ہے آپ کا انتظار تھا نہ رہا

واہے کی یہ مشق پیہم کیا یاس و امید، شادی و غم کیا

موت جس کی حیات ہو فانی اس شہید ستم کا ماتم کیا

مذکورہ بالا تمام غزلوں میں ( فانی کی کلیات میں اس بحر میں اور بھی غزلیں ہیں )  
صوت کا وہ آہنگ موجود ہے جس کی جانب اشارہ زیر نظر غزل کے تجزیے میں کیا گیا ہے۔  
زیر بحث غزل میں فکری لہجہ کو پیرا اور پُر عطا کیے گئے ہیں تیز رفتار ( ر ) سے جس کی  
تکرار اس غزل میں ۷ بار ملتی ہے۔ یہ [ ر ] ایک لرزشی آواز ہے جو اپنی سبک رفتاری  
کے لئے مشہور ہے۔ اس کی تکرار کے بغیر غزل کے گھٹنے اور بازو ٹوٹ جاتے اور صوتی نظام  
و غم فانی، کے بوجھ تلے دب جاتا! ” گزرے گی“ کی ردیف میں یہ [ ر ] بار بار آئی ہے  
لیکن اس کا انتشار غزل کے تمام شعروں میں ایک خاص تناسب سے ملتا ہے۔ مثلاً شعر نمبر ۱ میں  
یہ ۶ بار آئی ہے، نمبر ۲ میں ۵ بار، نمبر ۳ میں ایک بار، نمبر ۴ میں ۳ بار، نمبر ۵ میں  
۷ بار۔ نمبر ۶ میں ۵ بار اور نمبر ۷ میں ۳ بار۔ غزل میں شعروں ہی سب سے سست گام ہے  
زندگی یا د دوست ہے یعنی زندگی ہے، تو غم میں گزرے گی  
ایسا نہیں کہ فانی کی اس غزل کا صوتی نظام کل کا کل بے کھوٹ ہو۔ اصوات و معنی  
کی کشمکش میں ( جس کا عظیم سے عظیم شاعر تک کو کبھی کبھی شکار ہونا پڑتا ہے ) فانی نے بھی بعض  
مقامات پر شکست کھائی ہے۔ اس شکست کا سبب اس قدر شاعر کی لاپرواہی نہیں جس  
قدر کہ زبان کا عجز ہے۔ شاعر کا عجز زبان نہیں بلکہ زبان کا عجز زبان! فانی نے اس غزل میں  
دوبارہ ملکوسی تھپک دار آواز [ ڈ ] کا استعمال کیا ہے۔

ع دل کو یاد نشاط و صل نہ چھیڑ

( پانچواں شعر )

ع وہ مٹری شرح غم میں گزرے گی (مقطع)

مکسوسی [ٹ] یقیناً صوتی سیاق و سباق میں نہیں کہتی، لیکن یہ ہند آریائی اردو کی ایک بنیادی آواز ہے، باوجود اس کے کہ ہمارے قواعد نویس اسے رائے پہلہ کے نام سے یاد کرتے آئے ہیں۔ غالب کی فانی نے اسے کٹر لیکن سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ ’چھیڑ‘ اور ’مٹری‘ کا بدل اس غزل میں اردو کے دوسرے لفظ نہیں ہو سکتے، اس لئے یہاں ’معنی‘ نے ’صوت‘ پر فتح پائی ہے۔

اس غزل میں دو صوتی کاٹھیں اور مکی ہیں۔ تیسرے شعر کا لفظ ’دوست‘

ع زندگی یاد دوست ہے یعنی

اور دوسرے، پانچویں اور چھٹے شعر کا لفظ ’عمر‘

2  
کچھ امید کرم میں گزری عمر

5  
اب کرم کا یہ حاصل ہے کہ عمر

6  
حسرت دم بدم میں گزری عمر

اردو اپنے صوتی ارتقا میں اب تاریخ کی اس منزل پر پہنچ گئی ہے جہاں مصمتی خوشے (Consonant — clusters) اس کے تن نازک پر گزرا کرتے ہیں۔ وہ انہیں تخفیف یا اضافہ حرکت کے ذریعہ توڑ دیتی ہے اور جب شاعر صمت تلفظ کی خاطر ایسا نہیں کرتا تو صوتی ٹوٹک کا شکار ہو جاتا ہے۔ فانی سزا سی احتیاط سے کم از کم دوسرے شعر سے اس لفظ کو حذف کر سکتے تھے۔ مثلاً یہ اشعار۔

دیر میں یا حرم میں گزرے گی عمر تیرے ہی غم میں گزرے گی

کچھ امید کرم میں گزری عمر کچھ امید کرم میں گزرے گی !

دیر میں یا حدم میں گزرے گی      عمر تیرے ہی غم میں گزرے گی

کچھ امیدِ کرم میں گزری ہے      کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی

دوسرے شعر کے 'گزری' اور 'گزرے' کا فاعل اس سے ماقبل شعر میں 'عمر' موجود ہے۔ اس لئے بلاغت اور ایجاز دونوں کا تقاضا ہے کہ دوسرے شعر میں فاعل محذوف رہے اس طرح چھٹے شعر

حسرتِ دم بدم میں گزری عمر

عسرتِ دم بدم میں گزرے گی

کو اب بآسانی تیسرا شعر بنایا جاسکتا ہے۔

تیسرے شعر میں 'دوست' میں جو معصیتی خوشہ ملتا ہے اس کو لفظ 'یار' بدل کر دور کیا جاسکتا تھا یعنی

ع زندگی یادِ دوست ہے یعنی

کے بجائے

ع زندگی، یادِ یار ہے یعنی

لیکن یہ صوتی بہتری معنوی کمتری کی قیمت پر ہوگی۔ اس لئے کہ 'دوست' بتائے

زائدہ کے باوجود معنوی اعتبار سے زیادہ دقیق لفظ ہے۔ جس طرح

ع یار سے چھڑ چلی جاتے اسد

کو

ع دوست سے چھڑ چلی جائے اسد

نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح فانی کے مصرع میں 'یادِ دوست' اس غزل کے قصہ کو منہدم کر دینے کے

مرادف ہوگا۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ صوتی آہنگ پر معنی کا زیر دست دباؤ ہوتا ہے اور اسے اکثر اس کی قیمت پر گوارا کرنا پڑتا ہے۔ موٹر شعور نہ ہو تو نرا صوت ہے۔ نہ قوا عد اور نہ صرف معنی یہ تخلیق کے کڑھادے سے مکمل شکل میں برآمد ہوتا ہے، جہاں تک ناہنجی لسانیات کی رسائی ہو سکی ہے اور نہ نفسیات کی۔ صرف اس قدر کہا جاسکتا ہے کہ تلاش جاری ہے۔

---



# اصغر گوندوی کا ایک نقاد نیاز فتحپوری

۱۹۶۱ء میں دیئے گئے ایک انٹرویو میں نیاز فتحپوری نے ٹیگور کی گیتان جلی کے بارے میں (جس کا انھوں ۱۹۱۴ء میں ”عرضِ نغمہ“ کے نام سے معرکتہ الآراء ترجمہ کیا تھا) کہا تھا:

”ٹیگور کی شاعری داستانِ ناسودِ گد و نائنائی تھی اور زندگی بھی یکسر  
حسرتِ ناکامی۔ فرق یہ تھا کہ ٹیگور کے سامنے خالص حقیقت تھی اور میرے  
سامنے خالص مجاز۔ حقیقت ان کی سمجھ میں نہ آئی، مجاز میرے ہاتھ نہ آیا آخر کار  
ہم دونوں صوفی ہو گئے۔“

حقیقی تصوف کی جانب اس ”مجازی صوفی“ کا رویہ تمام عمر معاندانہ رہا۔ چنانچہ ۱۹۶۰ء  
میں جب اصغر گوندوی نے اپنا دوسرا مجموعہ کلام ”سروِ زندگی“ شائع کیا اور نیاز  
کے پاس بغرض تبصرہ بھیجا تو نیاز نے ایک طویل مضمون کے ذریعے ان الفاظ میں  
اس کا تعارف کرایا:

”اس مجموعہ کی ہر غزل بجائے خود ایک ’نظم‘ کی  
جیسا کہ کہتی ہے۔ نظم سے مراد اس شاعری سے ہے جو تغزل

سے کوئی علاقہ نہ رکھتی ہو۔۔۔۔۔ (اصغر صاحب)۔۔۔۔۔  
 خوش قسمتی سے ایک صاحب حال و قال صوفی بھی ہیں اور نگاہر ہے کہ  
 جب ایک صوفی حال سے گزر کر قال میں آتا ہے تو وہ اکثر شغری کہتا ہے۔  
 اور صرف اپنے لیے یعنی وہ خود کہتا ہے اور خود ہی اس کو سمجھنا چاہتا ہے  
 چنانچہ اصغر صاحب کی شاعری کا بھی اکثر حصہ اسی قسم کا ہے کہ اگر کسی کو تعون  
 کے مدارج عالیہ حاصل ہوں تو اس بد نصیب کو ہمیشہ اپنے قصور پر فہم سکا  
 اعتراف کرنا پڑے گا اور باوجود انتہائی کوشش کے وہ اس حقیقت کا  
 ادراک نہ کر سکے گا جو الفاظ کے اندر محصور ہو کر شاید کبھی شرمندہ معنی  
 نہیں ہو سکتی۔ یہ خیال میں نے صرف اپنی پلید ذہنیت کو سامنے رکھ کر ظاہر  
 کیا ہے۔ جو آج سے نہیں بلکہ ابتداء ہی سے مجھ پر مسلط ہے۔

نیاز کے خیال میں غزل کا موضوع صرف ”حسن و عشق“ ہو سکتے ہیں اور وہ بھی غافل  
 مجازی۔ لکھتے ہیں ”میں سچ کہتا ہوں کہ فارسی کے صوفی شعرا کی غزلوں میں مجھے کوئی  
 لطف نہیں آیا“ اردو دواؤں کا کیا ذکر ہے کہ یہاں تو سوائے نقل و اتباع کے اوہ بر  
 خود غلط جوش بھی نہیں جو ان کے یہاں پایا جاتا ہے۔

..... غزل نام ہے ان باتوں کا جو گوشت پوست والے عاشق اور گوشت پوست  
 والی معشوقہ کے درمیان ہو کرتی ہیں۔۔۔۔۔ الفرض یہ جھاڑ پھونک والی شاعری مجھے  
 کبھی پسند نہیں آئی اور باوجود انتہائی غور و فکر کے آج تک اس کا مصرف میری  
 سمجھ میں نہیں آیا۔

نیاز ایسا لکھتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ فارسی میں بیدل کی شاعری کو  
 کمال فن سمجھتے تھے اور اردو میں میر کے ساتھ وہ مسلسل درد کا نام لیتے رہے ہیں۔ اس  
 لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ کور ذوق نہیں لیکن انھیں جو لہجہ ”صوفی“ اور مولوی“ سے تمام  
 عمر رہی ہے اس نے ان کے نظریۂ انتقادات (انھیں کی اصطلاح ہے) کو محدود کر دیا ہے  
 ظاہر ہے تنقید ادب میں جب آپ پہلے سے اپنی پسند اور ناپسند پر مبنی کلیات  
 قائم کر لیں تو اس کا اثر آپ کی علی تنقید پر پڑنا لازم ہے۔ نیاز کے علاوہ کسی دوسرے  
 اہل ذوق نے نہ تو غزل کو مجازی حسن و عشق کے موضوعات تک محدود رکھا ہے اور

یہ متھو فائدہ شاعری کو کیسے دھل کہا ہے۔ ایسا ہوتا تو اقبال کے کلام کا بیشتر حصہ ہل قرار دیا جاتا۔ حلال کہ اقبال کے قاتل نیاز بھی رہے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ نیاز نے اصفہ کے کلام پر تبصرہ کرتے وقت صرف دو مفروضات کو سامنے رکھا ہے۔ پہلا یہ کہ غزل کا دامن صرف ”سخن بہ زبان گفتن“ تک محدود رہنا چاہئے اور دوسرا یہ کہ شاعر کے ہر پرواز تخیل کی رسائی مجاز سے آگے نہیں ہونا چاہئے۔ ان مروجہ کی رو سے بلیک، رلے، ریمبو اور اقبال جیسے شاعروں کی شاعری کا بیشتر حصہ مردود ہو جاتا ہے۔ دراصل غزل بنیادی طور پر ایک ہیئت شعری کا نام ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے اس کا سانچہ متعین ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ حسن و عشق کے قید و بند کو بہت پہلے توڑ چکی ہے۔ اردو غزل کے بادل آدم و کی فرما چکے ہیں:

شغل بہتر ہے عشق بازی کا  
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

اس کی ٹیگ و تازہ صرف فلسفہ و تصوف تک رہی ہے، اقبال اس جام میں ”آتش خودی“ بھر چکے ہیں:

زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے آشنا میں

کوئی دلکش صدا ہو، غبی ہو یا کہ تازی

اور موجودہ زمانے کا شاعر اس میں ”شعلہ سیاست“ اندیل چکا ہے:

قتل کرتے سر بازار نہ دیکھا نہ سنا

ہم نے تجھ سا بھی کوئی یا نہ دیکھا نہ سنا

رات بھر ساتھ رہے صبح کو بھر قتل کیا

یہ تماشا میری سرکار نے دیکھا نہ سنا

جب غزل کو ایک ہیئت اور سانچہ تسلیم کر لیا گیا تو اس پر عشق مجازی کی قید و بند

لگا کر باقی تمام غزلوں کو ”تظم“ کہنا کہاں تک جائز ہے۔ جیسا کہ نیاز نے ”سُرود و زندگی“ کی غزلوں کے بارے میں لکھا ہے۔

”آپ تمام صوفیہ کے کلام کا مطالعہ کر جائیے سوائے چند مخصوص الجھے

ہوئے خیالات کے آپ کو کوئی نئی بات نہ ملے گی۔

مثلاً:

- 1۔ تو میں ہے، میں تو ہوں، پھر تو کیسا، میں میں کیوں؟
- 2۔ تو ہی شاہد ہے، تو ہی مشہود ہے، پھر مشاہدہ کیسا؟
- 3۔ تو نے مجھے دیکھا، مگر تو مجھ میں ہے اس لیے تو نے خود کو دیکھا اور  
مجھے کیا دیکھا اپنے کو دیکھا، نہ دیکھ سکے کو دیکھا۔
- 4۔ قطرہ دریا ہے اور دریا قطرہ، نہ معنوم قطرہ دریا میں سما یا ہوا ہے یا  
یا دریا قطرے میں۔
- 5۔ حجاب حسن خود حسن ہے اور حسن خود حجاب اس لیے نہ حسن حسن رہا اور نہ حجاب  
حجاب۔
- 6۔ وہی ساز کا تار ہے اور وہی ساز، وہی منٹی ہے اور وہی گوش بر آواز پھر یہ  
صدائے ن ترانی کیسی وغیرہ وغیرہ۔

میں نے تاریخ تنقید ادب میں اس قدر سادہ لوحی اور کہیں نہیں دیکھی۔ اس طرح تو  
بجائے حسن و عشق کے موضوعات کو بھی تنقید کی ڈبیا میں بند کیا جاسکتا ہے۔ میرے بی۔  
اس کے ایک کلاس فیلو جنہیں قدرت نے ذوق شعر سے بالکل محروم رکھا تھا لیکن دریاست  
کی رو سے فارسی کی غزلیات کا مطالعہ جن کے مقدرمیں لکھ دیا گیا تھا، اپنے ساتھیوں سے  
اکثر نہایت معصومیت سے پوچھتے کہ بھئی تمھاری غزل کا محبوب بھی عجیب محبوب ہے۔ اس کی  
تصویر بناتی جائے تو کیا معنی نظر آتی ہے۔ بابوں کی جگہ کالے کالے ناگ ٹٹکتے ہوتے،  
ابر دقوں کی جگہ دو شمشیریں ملتی ہوتیں، پتکوں کی جگہ بے شمار تیر چوست، قامت کبھی چلتا ہوا  
سرو ہے تو کبھی قیامت، کبھی اس کے پاؤں کے نیچے دل ہے کہ (و) اک زری آپ کو زحمت  
ہوگی، اور کبھی (ع) برہنہ پا ہے تو ہر نقش پا گلابی ہے (۱)

ہم لوگ اپنے ہم سبق کی سادہ اور اتنی ہنس کر رہ جاتے لیکن ہم نیاز کی کو رذوقی کو  
تمسخر میں نہیں اڑا سکتے اس لیے کہ ان کے اس تبصرے نے اس صدی کے ایک بالکمال  
غزل گو کی شہرت کو بری طرح مجروح کیا ہے۔ نیاز تھے سرو و زندگی کی غزلوں میں تین قسم  
کے اشعار کی نشاندہی کی ہے۔ "ایک ہجو واقعی صحیح تغزل کے معیار پر پورے اترتے  
ہیں۔۔۔۔۔ دوسری قسم ان اشعار کی ہے جن کا مفہوم تو کچھ بیان کے پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن

تقریب سے ان کا کوئی علاقہ نہیں اور تیسری قسم میں وہ اشعار داخل ہیں جو نہ غزل ہیں نہ نظم اور جن میں شاعر اپنے مقصود کو ظاہر کرنے میں کامیاب ہی نہیں ہوا ہے، سب سے پہلے میں اکی کوثر الذکر قسم کے اشعار پیش کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ ان میں سے اکثر اشعار میں مفہوم پیدا کرنے کے لیے نیاز نے اصلاح کی زحمت بھی کی ہے۔

ترنم مدعا کر دے عین مدعا ہو جا

شان عجب پیدا کر مظهر خدا ہو جا

نیاز: ”سوائے لفظوں کی الٹ پھیر کے اس میں قطعاً کوئی مفہوم نہیں“

قطرہ تنگ مایہ بحر بیکراں ہے تو اپنی ابتدا ہو کر اپنی انتہا ہو جا

نیاز: ”میں نے بہت کوشش کی کہ اس کا کوئی مفہوم پیدا کر سکوں لیکن کامیاب نہ ہوا۔۔۔“

کسی چیز کا اپنی ابتدا ہو نا اور پھر اپنی انتہا ہو جانا ”عجیب و غریب معنی ہے۔“

یہ راز ہے میری زندگی کا پہنچے ہوئے یوں کھن خودی کا

نیاز: ”جائے ’راز‘ کے ’حال‘ یا ’رنگ‘ کہنا چاہتے تھے۔ صرف ایک لفظ راز نے شعر کو

بے معنی کر دیا۔“

عالم پہ ہے اک سکون بے تاب یا عکس ہے میری خامشی کا

نیاز: ”اگر پہلا مصرع یوں ہوتا جہاں بحر ہر اک سکون بے تاب

دور بھی ایک جلوہ فردوس حسن ہے جو اس سے بے خبر ہے وہاں ہے عذاب

نیاز: ”اگر دورِ خ کو فردوسِ حسن کا جلوہ کہنا درست ہو سکتا ہے تو فردوس کو فوہ نہ جہنم

بھی کہہ سکتے ہیں۔ نیاز یہ بھول جاتے ہیں کہ غالب نے بھی ”سیر کے واسطے قہوڑی سی فضا اور

سہی“ کے لیے فردوس میں جنت کو ملا دینے کا مشورہ دیا تھا۔

میری دلالتے دردِ کوئی صدا نہیں بکھرا دیے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں

نیاز: ”دوسرا مصرعہ پہلے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔“

کیوں نہیں فراقِ یار میں تسکین کے لیے فطرت نے اخترِ شماری کا موقع فراہم کیا ہے۔

اب کون تشنگانِ حقیقت سے یہ کہے ہے زندگی کا راز تلاشِ سراب میں

نیاز: ”اگر زندگی کا راز واقعی تلاشِ سراب ہے تو موت کا راز جستجوئے حقیقت ہے“

کاش نیاز ”سعی سلسل“ کے مفہوم تک پہنچ سکتے۔

کچھ شورشوں کے نذر مہو خون عاشقوں

کچھ جم کے رہ گیا اے حرماں بنا دیا

نیاز: یہ بالکل جدید انکشاف ہے کہ جس چیز کو یا س و حرماں کہتے ہیں  
وہ عاشقوں کا مہمذخون ہے۔

جو خون بہہ گیا اے امید کر دیا

جو جم کے رہ گیا اے حرماں بنا دیا

تعموی کے شعر کو کس طرح طب و جراثی کا موضوع بنا دیا گیا ہے، جو جم "کا تنا فلفلی بھی نظر ہو  
اور سینے اصغر کا وہ شعر ہے بار بار ناقدین شعر نے نقل کیا ہے۔

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی کچھ قید و رسم نے جسے ایمان بنا دیا

نیاز کا ارشاد ہے یہ شعر بھی بالکل بے معنی ہے، کیوں کہ ایمان کی حقیقت یہ بتانا کفر کا اصل  
کفر ہے، عجیب بات ہے، "نیاز اپنے محبوب شاعر میر کے اس شعر کو بھی مہمل کہیں گے۔

.... زنا رہے تسلیح سلیمانی کا

یہ تو ہوتے نیاز کی نظر میں اصغر کے مہمل اشعار اس لیے کہ ان میں دعویٰ ہے تبوت  
نہیں۔ دوسرے الفاظ منطق سے عاری ہیں۔ لیکن نیاز کو یہ معلوم نہیں کہ شاعری کی اپنی منطق  
موتی ہے جس کے لیے تشبیہ کا جگر چاک کرنا پڑتا ہے اور استعارے کے دل میں اترنا پڑتا ہے۔  
سید سلیمان ندوی نے علامہ اقبال کی مثنوی اسرار غوی کے بعض الفاظ و محاورات اور تشبیہات  
و استعارات پر اعتراض کیے تھے۔ اقبال نے ان کے لفظی اعتراضات کو اکثر جگہ تسلیم کر لیا لیکن  
تشبیہات و استعارات کے بارے میں بڑے احترام سے معذرت چاہی اس لیے کہ یہ شاعر اور  
اس کے خیال کا معاملہ ہے جسے لغت داں اور منطقی نہیں سمجھ سکتا۔ مجھے کچھ اس قسم کا معاملہ اصغر  
اور نیاز کے مابین نظر آتا ہے!

اسی طرح نیاز اصغر کے کلام کے اس حصہ پر تبصرہ کرتے ہوئے "جس میں مفہوم تو  
ہے لیکن کوئی نہ کوئی نقص ضرور پایا جاتا ہے" اکثر شعری تلازمات اور استعارات کو ان کی  
مکمل شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں "حالانکہ نامکمل یا ادھوری تشبیہات اور پیکروں کا اپنا  
حسن شعری ہوتا ہے۔

حسن کرشمہ ساز کا بزم میں فیض عا ہے  
جان ہلاکشاں بھی آج غرق ہے موجِ نور میں

نیاز لکھتے ہیں: ”موجِ نور کے استعمال کا کوئی قرینہ شعر سے ظاہر نہیں۔ پہلے مصرعے میں حسن کرشمہ ساز لکھا ہے اور موجِ نور کو اس سے کوئی نسبت نہیں۔ حالانکہ موجِ نور کا اشارہ صرف ’سے‘ تا بتک کی جانب ہے۔

اس دن بھی میری روح تھی خوشاودید      موسیٰ الجھ گئے تھے سوال و جواب میں  
نیاز کی اصلاح کے بعد: اس دن بھی میری روح تھی خوبحال جب۔  
موسیٰ الجھ رہے تھے سوال و جواب میں۔      ”خوبحال جیب کے صوفی تانہ نظر رہے۔  
بجوری حیات میں رازِ حیات ہے      زنداں کو میں نے روزِ زنداں بنا دیا  
نیاز لکھتے ہیں دوسرے مصرعے کی بے تعلقی پہلے سے ظاہر کرتے ہوئے درتاہوں مبادا  
اس میں بھی کوئی راز نہ تھا ہو۔ یہ قطعا تنقید نہیں تفسیح ہے ورنہ شعر کا مفہوم صاف ہے۔  
نیاز کے ذہن نے اصغر کے اس قسم کے عام مقبول اشعار کو بھی سمجھنے سے انکار کر دیا ہے:  
یوں مسکرائے جان کی کلیوں میں پڑ گئی      یوں لب کشا ہوئے گنگھستاں بنا دیا  
اس شعر میں نیاز کو فاعل کی تلاش ہے۔

چاہیے داغِ مصیبت اس کے حریمِ ناز میں      پھول یہ ایک بھی نہیں دامنِ پاک باز میں  
اب وہ عدمِ عدم نہیں پر تو حسنِ یار۔ سے      باغِ وہبار بن گیا آئینہ دستِ ناز میں  
یا ایسے اشعار:

مجاز کا بھی حقیقت سے ساز رہنے دے      یہ راز ہے تو زرا حسنِ راز رہنے دے  
حیاتِ تازہ کی رنگینیاں نہ مٹ جائیں      ابھی یہ مرحلہ غمِ دراز رہنے دے  
عکس کس چیز کا آئینہ حیرت میں نہیں      تیری صورت میں، ہے کیا جو میری صورت میں نہیں

حسن بن کر خود کو عالمِ آشکارا کیجئے      پھر مجھے پردہ بنا کر مجھ سے پردہ کیجئے

دے مسرت مجھے اور عینِ مسرت مجھ کو      پاس ہیے غم بھی باندازہ راحت مجھ کو

رقص مستی دیکھتے جوش تمنا دیکھتے سامنے لاکر تجھے اپنا تماشا دیکھتے

میں سمجھتا تھا مجھے ان کی طلب ہے اصرار کیا خبر تھی وہی لے لیں گے سراپا مجھ کو

نیاز کا خیال ہے کہ یہ تمام اشعار نہ صرف یہ کہ تغزل سے خالی ہیں بلکہ مفہوم سے بھی محروم ہیں۔ اس لیے کہ ان میں دعویٰ ہے تو ثبوت نہیں۔ صرف چند خوبصورت الفاظ کو ان میں جمع کر دیا گیا ہے۔

”سرود زندگی“ کے تین چار سوا اشعار میں سے نیاز صرف بارہ شعرا سے منتخب کر سکے ہیں جنہیں وہ ”اس عالم آب و گل کی شاعری“ کہہ سکتے ہیں۔ حالانکہ ان ایک درجن اشعار میں سے بھی ایسے ہیں جن پر تصوف کی چھوٹ پڑ رہی ہے۔

تراجمال ہے تیرا خیال ہے، تو ہے مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کر کیا ہوں میں  
نیاز کا شعرا در غزل کے موضوعات کا تصور بہت محدود ہے۔ وہ اس سے محروم ہیں کہ شاعری کی بہت سی سطحات ہیں اور غزل کی ہیئت کو ان تمام سطحات پر کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جاسکتا ہے۔ غزل ایک پیمانہ ہے جس میں جس طرح کی کشیدہ دل چاہیے پھر دیجیے۔ اقبال نے فلسفیانہ غزلیں لکھی ہیں جس کے پس منظر میں ان کے فلسفہ خودی کی مابعد الطبیعیات ہے۔ اصرار کا فکری پس منظر وحدت الوجود کے ماورائی تصورات ہیں۔ اگر نیاز کو تصوف سے چڑھ چکی (جیسا کہ ان کی تحریروں سے ثابت ہے) تو وہ اصرار کی شاعرانہ واردات کو سربت کے پیمانے سے ناپ سکتے تھے۔ وہ ان سے ایک خاص سطح پر پرواز کرنے کا حق کیوں نہیں لینا چاہتے ہیں۔ موجودہ علم اور سائنس نے سربت کی گہرائیاں کم نہیں کی ہیں اور بڑھادی ہیں۔

بڑھے گا اور زمانے میں اصرار بے خود

مگر جنوں میں بھی گہرائیاں بڑھیں گی ابھی

اس لیے شاعری کسی نہ کسی مابعد الطبیعیاتی سطح پر پرواز جاری رہے گی اور اس کے ساتھ اس کا تحلیل اشیاء کی ایسی مثالیں اور الفاظ کے ایسے تلازمات تلاش کرتا رہے گا جو اچھوتے اور نایاب ہیں جو بعض کے لیے فیرگی اور تیرگی کا باعث ہوں گے اس لیے کہ ان کی نظر اور ان کا دماغ ان کا عادی نہیں رہا ہے۔ نیاز لکھ کہیں کہ ”مجھے تو یہ بالکل درود مشریف کا نیکو معلوم ہوتا ہے“ اصرار کے اس شعر میں معنی کی جو تہہ داری ہے وہ اہل ذوق کی نظر میں روشن ہے :



اصغر عزن میں چاہیے وہ موجدِ زندگی

جو جن ہے بتوں میں جو مستی شراب میں

آخر نیاز بیدل کے کلام کو حاصل کلام کیوں سمجھتے رہے۔ اگر ان کا تخیل بیدل کی شاعری کی پر اسرار راہوں پر گامزن ہو سکتا ہے تو اصغر کے کلام کی نسبتاً روشن راہوں پر وہ کیوں نہیں چل سکا۔ اتفاق کی بات ہے کہ نیاز نے اصغر کے جن اشعار کو ہمیں یا بے معنی بتایا ہے ان کی داد ابو الکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی جیسے صاحبانِ ذوق نے دی ہے۔ نیاز نے اصغر کے بعض اشعار پر اصلاح دے کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ شعری زبان میں رعایتِ نفی اور مناسباتِ معنوی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ اصغر کے ایک شعری اصلاح انھوں نے یوں کی ہے:

اصغر: کبھی سنا کہ حقیقت ہے میری لاہوتی

کہیں یہ ضد کہہ بیولائے ارتقا ہوں میں

نیاز کے لیے 'ضد' کا مترادف لانا ضروری ہو گیا اور اس عمل میں انھوں نے اصغر کے شعر کا ستیاناس اس طرح کیا ہے:

کبھی یہ بھٹ کہ حقیقت ہے میری لاہوتی

کبھی یہ ضد کہہ بیولائے ارتقا ہوں میں

اس میں مترادفاتی تناسب تو پیدا کر دیا لیکن لفظ 'ہٹ' کے صوتی اور غیر شاعرانہ مرتبے پر بالکل نظر نہ رکھی۔

شاعری کرتے وقت اصغر کا تخیل فلسفہ و فکر کی جن پر اسرار راہوں سے گزرتا تھا، اظہار کے لیے وہاں زبانِ قاصر رہ جاتی ہے۔ اس عجز کا اعتراف تمام بڑے شاعروں نے کیا ہے۔ خیال کا دہکتا ہوا انگارہ الفاظ کا لباس اختیار کرتے ہی بجلا جانا ہے۔ اصغر نے بھی تخلیقی عمل کی اس مجبوری کا اعتراف ان لفظوں میں کیا ہے:

نوائے راز کا سینے میں خون ہوتا ہے

ستم ہے لفظ پرستوں میں گھر لیا ہوں میں

اس میں شک نہیں کہ اصغر کی شاعری کو سمجھنے والے کم اور نیاز کی طرح نہ سمجھنے والوں کی تعداد زیادہ ہے۔ محنتوں گو رکھپوری کے خیال میں انھوں نے عشقِ حقیقی کو

عشق مجازی کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ ایک نقاد نے ان کے یہاں 'سوز و عشق' کی کمی کا گلہ کیا ہے۔ علی سردار جعفری نے ان کے تصوف کو 'بے وقت کی رائی' کے نام سے یاد کیا ہے۔ ان سب کو اصغر کا جواب یہ ہو گا:

زمانہ آرہا ہے جب اسے سمجھیں گے سب اصغر  
ابھی تو آپ خود کہتے ہیں خود تنہا سمجھتے ہیں

---

# میرا شعری تجربہ

میں نسلا قصبہ قائم گنج (ضلع فرخ آباد - یو۔ پی) کے ایک پٹھان گھرانے سے تعلق رکھتا ہوں۔ میری دو حیاں ہیں، سخن فہمی کے ذوق کے باوجود کوئی سخیال نہیں ہوا تھا۔ البتہ میرے ننہیاں میں میرے اموں غلام رباتی تاہاں کو اس لحاظ سے مجھ پر فوقیت حاصل رہی ہے۔ ہم دونوں کے آگے پیچھے خاندان کے کسی اور فرد نے سخنوری کو اپنا فن نہیں ٹھہرایا۔ لیکن جہاں تک سخن فہمی کا تعلق ہے میرے دو چچا ڈاکٹر ذاکر حسین اور ڈاکٹر یوسف حسین شعر کا بہت اچھا ذوق رکھتے تھے۔ ناقد اقبال و غالب کی حیثیت سے ڈاکٹر یوسف حسین اردو داں حلقے سے کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ لہذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ صلاحیت مجھ میں کہاں سے آئی اور کب پیدا ہوئی؟ اپنے ذہنی سفر کی ایسی دلچسپ داستان کا سہرا آج اٹھانا چاہتا ہوں!

جب میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اسکول کا طالب علم تھا (33-1927) تو وہاں کے ادبی ماحول میں اچھے اشعار سننے اور پڑھنے کے بے شمار موقع ملتے تھے۔ اقبال غالب اور حالی کی دھم دھم جی جن کے بے شمار اشعار (اکثر بغیر سمجھ ہوئے) ہماری نوک زبان پر رہتے۔ بیت بازی ہم لوگوں کا محبوب شغل تھا جس سے شاعرانہ صلاحیت کو ہمیں ملتی۔ دوسرے ہم جماعتوں کے ساتھ اس زمانے میں اکثر تک بندی کرتا، جس سے اوزان اور قوافی کی بہر حال مشق ہو جاتی۔ 1932 میں مجھے نذیر نیازی صاحب استاد جامعہ ملیہ کے ساتھ کشمیر جانے کا موقع ملا۔ راستے میں لاہور میں قیام کیا انھیں کی بدولت علامہ اقبال کے در دولت تک رسائی ہوئی۔ نذیر نیازی صاحب نے علامہ سے میرا

تعارف کراتے وقت یہ بھی کہا کہ انھیں آپ کی پوری باتگِ دراز بر ہے۔ علامہ مسکرا کر رہ گئے اور میں پھول کر۔ اس کا تذکرہ میں اس لئے کر رہا ہوں کہ علامہ اقبال کی شخصیت کا پہلا تاثر مجھ پر اچھا نہیں پڑا۔ میرے ذہن میں جو ایک شاعر کی سچ دج تھی اس سے انھیں بالکل مختلف پایا۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے شعر کے ساتھ میرا شاعر کا تصور کیا رہا ہوگا۔

میرا یہ سفر کٹ میرا اس لحاظ سے بھی یادگار ہے، کہ روتے زمین کی اس فردوس بریں میں ایک دن اپنا تک یہ شعر میری زبان پر آگیا۔ سہ

نہیں نہیں، نہیں جلتے تم اس طرف کو مگر  
قدم قدم یہ لرزہ قدم کا کیسا ہے؟

جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے اس شعر کی بنیاد میں کوئی واردات نہیں تھی بلکہ یہ روایت کے زور پر برآمد ہوا تھا۔ یہ اس قدر کلاسیکی زبان و آہنگ لئے ہوئے تھا کہ عرصے تک مجھے خیال رہا کہ یہ شعر میرا نہیں کسی استاد کا ہے جو میری زبان پر آگیا ہے۔ لیکن بعد کو نکلا میرا ہی۔

۱۹۳۳ میں میں اپنے چھوٹے چچا ڈاکٹر محمود حسین کے ساتھ ایک لخت ڈھاکہ منتقل ہو گیا۔ اسی سال ان کا ڈھاکہ یونیورسٹی کے شعبہ تاریخ میں بہ حیثیت ریکٹر تقرر ہوا تھا۔ اس نقل مکانی اور اجنبی سانی ماحول نے میری ابھرتی ہوئی شاعرانہ صلاحیت کا گلا گھونٹ دیا۔ وہاں مجھے ٹیگور کے بنگالی نغموں اور سنگیت کو سننے کا موقع تو ملا لیکن میں اردو شاعری سے دور ہوتا گیا۔ یہ صورت حال چار سال یعنی ۱۹۳۶ تک قائم رہی۔ جب میں نے ڈھاکہ بورڈ سے میٹرک کا امتحان پاس کیا تو اس وقت میری عمر سولہ سال کے قریب تھی، یعنی آغاز شعر و شباب کا زمانہ۔ ناموافق ماحول میں میں طائرِ قفس کی طرح پھر پھر رہا لیکن دو غزلوں، چند متفرق اشعار اور شیلیانگ کی جھیل پر ایک نظم کے سوا کچھ برآمد نہ ہو سکا۔ چونکہ یہ سب لائقِ اعتناء نہ تھے۔ اسلئے محفوظ کرنے کی کوشش بھی نہیں کی اس قدر یاد ہے کہ انٹر میڈیٹ کالج کے طلباء کی میگزین میں ان میں سے ایک غزل شائع ہوئی تھی۔

ڈھاکہ کے چار سال کا قیام البتہ میرے ذوقِ شعری کی خاموش تربیت کا زمانہ رہا۔ دل میں شبابِ شعر کا ایک طوفان موجزن رہتا۔ لیکن اظہار اور ابلاغ پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے کوئی لائقِ اتنا جیسے تخلیق نہ ہو سکی۔ اس زمانے میں اردو اور فارسی میں سے اختیاری متناسب

رہے لیکن ان کے پڑھانے والے بنگالی مولوی تھے۔ عندلیب شادانی مرحوم اس وقت یونیورسٹی کے شعبہ فارسی میں ضرور موجود تھے لیکن میری دست رس سے دور تھے۔ البتہ کبھی کبھی وہ ہمارے یہاں آئے تو ان چند گھنٹوں میں ان کے شاعرانہ لطائف سے دل کی گرمی بڑھ جاتی تھی۔

ان گیتوں کے سلسلے میں چند اشارات کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) ان میں نیگور کی گیتا بجلی اور ہندی کے چھایا وادی کو یوں کی چھاپ ضرور ملے گی لیکن ہر جگہ شاعر کے دل کی دھڑکن اور ذاتی واردات کا اثر موجود ہے۔ یہ اس لیے بھی کہ یہ میرے لیے شکست دل، کا زمانہ رہا ہے۔ میں نے بہ یک وقت ایک گوشت پوست کے پیکر اور ایک 'پرچائیں' سے محبت کی تھی۔ یہ 'چھایا' اور 'مایا' کی کشمکش کا کھیل تھا۔ میں اس کی تفصیل فراہم کرنا نہیں چاہتا البتہ ان گیتوں کے بین السطور ایک حساس اور زنجی دل ضرور مل جائیگا۔ مجھے یہ گیت اس لئے پسند ہیں کہ یہ عشقیہ واردات کا صحیح عکس ہیں۔ صرف کہیں کہیں روایت نے انھیں مادر وائی بنا دیا ہے۔

(۲) ان گیتوں کے سلسلے میں دوسری اہم بات ان کی زبان ہے۔ اردو کے گیت نگار بیشتر ایک ملی جلی زبان لکھتے ہیں۔ کھڑی بولی میں برج بھاشا کا پٹ ملا دیتے ہیں۔ میں نے شروع سے ٹھیک کھڑی کے ٹھٹھ کو قائم کر رکھا ہے۔ اسلئے یہ آسان اردو یا 'ہندوستانی' کا نمائندہ کہے جاسکتے ہیں یہ لسانی خصوصیت اردو کے کسی دوسرے گیت نگار میں نہیں ملے گی۔

ان گیتوں کا مقنا میرا روپک "روپ بنگال" ہے جو ۱۹۶۶ء میں عین اس وقت لکھا گیا تھا جب موج خون سرے گزر رہی تھی۔ چوں کہ "دوغم" (مجموعہ کلام) کے پہلے ایڈیشن میں اس پر کوئی تشریحی نوٹ نہیں لکھا گیا تھا۔ اس لئے یہ بیشتر نقادوں کے سرول پر سے گزر گیا۔ ایک ترقی پسند نقاد نے شاہ کار (دہلی) کے خاص نمبر پر (جس میں یہ پہلی بار شائع ہوا تھا) لکھ دیا کہ اس کے بارے میں حیرت کا اظہار کیا تھا کہ ایسے سنگین موقع پر بھی شاعر پریت کا گیت گارہا ہے۔ اس کم فہمی کے پیش نظر دوغم کے دوسرے ایڈیشن (۱۹۸۶ء) میں اس پر یہ تشریحی نوٹ لکھ دیا گیا ہے۔

"روپ بنگال" (۱۹۶۶ء) ایک ایسے عالم کرب و ضرب کی یاد گار ہے۔ تب ہر شے 'دوغم' نظر آرہی تھی۔ ایک تاریخ اور ایک تہذیب کے دو ٹکڑے جو رہے تھے۔ سیاست کی موج غول سے بہت دور روشنی کے صرف دو مینار سہارا دئے ہوئے تھے ایک تو نیگور کا بے خودی کا دیدانتی تصور اور دوسرا اقبال کا اثبات ذات کا فلسفہ خودی اس روپک میں 'انفغانی' جو حیات و حرکت کا پیکر ہے۔ اقبال کی فکر کا ترجمان ہے

بنگالی لڑکی، مغبل، ٹیگور کی ویدانتی فکر کی نمائندہ ہے۔۔۔ افغانی وجود کا سبق پڑھاتا ہے۔ مغبل وحدت وجود کا دونوں کی راہیں مختلف ہیں۔ شاعر نے اپنی ترجیح کے مطابق اس کا حل آخری کیٹو، آمول کے کچھ میں پیش کیا ہے۔

اور آسمان پر جگنو اڑتے دکھائی دے جاتے۔ زیادہ تر احساس یہی ہوتا ہے کہ میرے سینے میں شعر کا دم گھٹ رہا ہے۔ اظہار کے فقدان کی وجہ اشعار گنگنانے کی عادت پڑ گئی۔ اس سے تسکین مل جاتی تھی۔ بعض اوقات کوئی اچھا شعر اس قدر گنگنا جاتا کہ بلکان ہوتا ہے۔

۱۹۳۶ء میں ڈھاکہ سے انٹرمیڈیٹ پاس کرنے کے بعد بھردہلی مراجعت کی اور اینگلو عربک کالج موجودہ ڈاکر حسین کالج ہیں بی۔ اے میں داخلہ لیا۔ دہلی یونیورسٹی سے بی اے کرنے کے بعد علی گڑھ چلا گیا اور ایم اے اردو کا طالب علم بن گیا۔ اس عرصے میں شعر کی جانب سے انقباض کا عالم رہا۔ بہرحال علی گڑھ کی فضا میں، اور شعبہ اردو کی انجمن اردو سے ملنے کے جلوس میں، شعور سے ہمہ وقت کا سابقہ رہتا لیکن نزول شعر کا باب بند رہتا ۱۹۴۱ء میں میں نے مسلم یونیورسٹی سے اردو میں ایم۔ اے کیا۔ اس کے بعد بے روزگاری کی کلفت دور کرنے کے لئے وطن، قائم گنج چلا گیا۔ سال بھر کی بیکاری میں ہنسی شاعری کی جانب رجوع کیا۔ ہندی کے چھایا وادی شاعروں سمرنندن پنت، ہمدیوی دتا، جے شنکر پرساد وغیرہ کا باقاعدہ مطالعہ کیا۔ یہی زمانہ ہے جب ٹیگور کی گیتان جلی کو اصل بنگالی میں پڑھا۔ دفعۃً میرے اندر کا شاعر جاگ اٹھا۔ ۱۹۴۲ء میں میری باقاعدہ شاعری کی ابتدا اس گیت سے ہوئی۔

یہ کیا کہتے ہو تم پر تیم

ختم ہوئی وہ بات

پھول کے کان میں جہاں نے

گس گس کر کے کافی

منہ سے کہہ نہ سکی جو تم سے

آنکھ نے بتلائی

ختم کہاں وہ بات

وہ چلی دن رات (۱۶)

اس کے بعد ۱۹۱۱ء تک صرف گیت لکھے۔ ان میں ایسے گیت بھی شامل ہیں جو ادب اور دوسرے ادبی ماہ ناموں میں شائع ہو کر دوا حاصل کر چکے ہیں۔

(۱) میں کیسے آنکھ اٹھاؤں (۴۳)

(۲) موج کا گیت (۴۳)

(۳) آج تو شاید وہ آجائے (۴۳)

(۴) آج ہی انکار (۴۳)

(۵) پریم کے ہاتھوں میں بک جاؤں (۴۴)

(۶) بھاگ گئیں جو میری خوشیاں (۴۱)

(۷) کیوں سچ دج کر آؤں (۱۱۴)

دو نیم کا پہلا ایڈیشن ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے دیا چے میں میں نے اپنے گیت سے غزل اور نظم تک کے سفر کی توجی ان الفاظ میں کی تھی۔

”ہندی شاعری سے متاثر ہو کر میں نے پہلے پہل گیت کو اپنایا اور کوشش اس بات کی کہ ہندوستانی پریم کی ریت کو ٹھیک زبان کے ٹھاٹھ میں پیش کیا جائے۔ کچھ دنوں تک گیت خوش اسلوبی کے ساتھ ذریعہ نجات بنا رہا۔ لیکن میرے ذہنی سفر میں یہ بہت دور تک ساتھ نہ دے سکا۔ اس کے چلے پھلے بول جھنکار کے ساتھ گہرے مٹاؤ پیدا کر سکے۔ یہ محسوس ہونے لگا کہ محبت میں گہرائی لانے کیلئے آریائی زبان کے ڈھائی ستر سال کے لسانیاتی اور جالیاتی عمل میں ڈوبنا چڑیگا۔ یہ میرے بس کی بات تھی۔ اس لئے غمیسہ شعوری طور پر اس کی جگہ رفتہ رفتہ غزلوں اور نظموں نے لے لی۔“

جس نے پہلی البم (۱۹۱۱ء) میں بھی اور پہلی قابل توجہ نظم (۱۹۱۵ء) میں۔

اس نے بہت دور لے لیا۔

ہمیں اے جان بقیہ وار ہیں

کہ وہ اتنے بھی غام کار نہیں

تیرے کہنے سے جا رہے ہیں ادھر

گمراہے دل ! یہ بار بار نہیں

چاہ بھی کیا گستاہ ہوتی ہے

میں گنہ گار، شرمسار نہیں

سب حنا بدیٰ نظر ہے مری

دورنہ عالم میں کچھ بہار نہیں

پہلی لائق انتخاب نظم 'ماہ تمام' فری ورس ہے، ہر چند قوافی کا اتمام دکھا گیا ہے اس میں ایک تلخ مضیقہ واردات کی سوزش ہے اسی لئے شاعر "تیسرگی" کو اپنے لئے، عیش دوام، قرار دیتا ہے اور پھر قہر ناک التجا اپنے 'ماہ تمام' سے کرتا ہے۔

کردے یہ عیش بھی تو مجھ پہ حرام

نور کی ایک کرن ماہ تمام

اس سے قبل کہ میں اپنے شاعرانہ تجربے کی نوعیت کی مزید تفصیلات دوں ۔  
رجوع کرنا چاہوں گا 'دو نیم' کے پہلے ایڈیشن کے مقدمہ شعر کے بعض اقتباسات کی جانب تاکہ شعر کے بارے میں میرا تنقید کا نقطہ نظر واضح کیا جاسکے۔

۱۱۔ "تغصیر میرے لئے جہنم ذرا نعمت رہا ہے اس نے بھی کئی مشغلہ عاشق  
کو صوبت اختیار نہیں کی۔ یہ بازار فن بھی نہیں ٹھہرا



(۲) ” غنائی شاعری کا دار و مدار تمام تر اسی نبات اور تسکین پر ہے جس سے شخصیت کی بالیدگی ہوتی ہے۔“

(۳) ” جدید تنقید ضرورت سے زیادہ عمرانی علوم پر سہارا کئے ہوئے ہے۔ یہ شاعرانہ شخصیت کے پیچ و خم کو خطوط مستقیم سے ناپنے کی کوشش کرتی ہے اور جب عمل شعری بعض پہلو اس کی مضبوط گرفت میں نہیں آئے تو بے طرح انفرادیت کو مسمار کرنے پر تل جاتی ہے۔“

(۴) ” شاعرانہ شخصیت اپنے معاشرتی ماحول میں بے ہمہ اور باہم ہو کر اسی طرح مگن رہتی ہے جیسے ہمارا معاشرتی دائرہ کائنات کے طبعی ماحول میں۔ لیکن جس طرح طبعیات کے اصولوں کا سیدھا سیدھا اطلاق سماج کی تھیوں کو نہیں سلجھاتا اسی طرح معاشیات کے اصولوں کی ادب و شعر پر تطبیق بہت دور تک درست گیری نہیں کرتی۔“

(۵) ” شعری عمل اس وقت تک پر کار نہیں بتا جب تک اس میں کشاکش انفرادیت کا پرتو نہ ہو۔“

(۶) ” تنقید شعری کا عام سیلان نفسیاتی اور لسانیاتی ہونا چاہئے۔“

(۷) ” شعری سماج کی ایک قدیم اور جاگزن قدر ہے۔ اکثر اوقات اس کا ارتقا سماج کی مادی بنیادوں کے متوازی نہیں ہوتا۔“

(۸) ” شعری معاشرے سے ابھرتا ہے۔ لیکن اسے معاشرتی اداروں اور تحریکوں پر مبنی سمجھنا غلط ہے۔“

(۹) (شاعر) اپنا ہدایت نامہ خود مرتب کرتا ہے۔ بیرونی ہدایات نے اردو کے اکثر بونہار شاعروں کو تباہ کیا ہے۔“

(۱۰) ” لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو اپنے ماحول سے باہر نہیں نکلنا چاہئے حسبِ توفیق اسے اپنے معاشرے کی ان گہری سانچوں میں شریک ہونا چاہئے جن سے اس کا اندرون وسعت پذیر ہو۔“

(۱۱) ” غنائی شاعری روح کا بے تابانہ رقص ہے۔۔۔ اس رقص میں شاعرانہ ذہن فن و ہنر کے اپجور کی بھی پنڈال پر دنا نہیں کرتا۔۔ اور نہ یہ رقص تصورات کے تابع ہوتا ہے۔ جب تک کوئی خیال خون میں نہل نہ جائے۔ تشبیہ و استعارات کی کمکشان

نہیں ڈھلتی“

(۱۲) ”شاعرانہ فکر ضروری نہیں کہ وسیع ہو۔ فلسفیانہ ہو، مگر اس میں لہو کی گردش ضرور ہو۔“

(۱۳) ”عسائیاتی تنقید کی طرح فلسفیانہ تنقید نے بھی شعر کو بری طرح مجروح کیا ہے۔“

(۱۴) ”شاعر مطالب کی سنہری کیلیں کاڑھتا نہیں چلتا۔ وہ جھلملاتے ستارے تراشتا ہے۔ جن میں ایک سے زیادہ اشارے ہوتے ہیں۔ شعر خبر نہیں دہاتی ہے۔“  
(۱۵) ”شاعر کی بیکراری کا میں قائل نہیں۔ شعر اگر ابہام ہے تو کل زبان ایک معجزہ ہے۔“

(۱۶) ”غزل کے سانچے میں ڈھلنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ لیکن ابھی اس صنف سخن کے امکانات سلب نہیں ہوئے ہیں۔ اس کی ہزیت اور اشاریت کے لئے ابھی بہت سی جہات موجود ہیں۔“  
دوسرے ایڈیشن کے پیش لفظ سے۔

(۱) ”کہا جاتا ہے کہ دیگر فنون لطیفہ کے مقابلے میں شعر کی اوسط عمر تیس سال کے قریب ہوتی ہے۔ میں نے عمر کے پہلے تیس سالوں میں دگرہ کا مال، صرف کر لیا تھا (۲) ”دلچسپ بات یہ ہے کہ مذکورہ تیس سال کے عرصے میں شعر اور تخلیق شعر کے بارے میں میرے تنقیدی نقطہ نظر میں بہت کم تبدیلی ہوئی ہے۔ آج بھی شعر میرے لئے ذریعہ نجات ہے۔“

(۳) ”لسانیات کے مطالعہ نے تفہیم و تخلیق شعر کے بہت سے گوشوں کو منور کیا ہے۔ لیکن علم معنی کا معہ ہنوز باقی ہے۔ ذات، تخلیق عمل میں کس طرح لسانیات سے وابستگی حاصل کرتی ہے۔ یہ حال تجزیہ و تفسیر سے بالاتر ہے۔“

(۴) ”زبان سماج کا نسبتاً دیر پا ادارہ ہوتی ہے۔ یہ بدلتی ہے۔ بدلی نہیں جاسکتی

اس کے لئے داب اور آداب ہیں جن کا احترام ضروری ہے۔“  
میرے شعری محرکات ایک سے زائد رہے ہیں۔

بعض اوقات کسی جذبے یا صدمے کے باعث ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، تو اس نے نجات، حاصل کرنے کے لئے اظہار کا سہارا لیتا ہوں۔

۴ کہ جس سے ہلکا ہو جی ایک غزل ہی کہلائیں

میری شاعری کا ابتدائی حصہ ۱۹۴۴ تک کے گیت اور اس کے بعد ۱۹۸۷ تک کی غزلیں اور بعض نظمیں جی کو ہلکا کرنے کے لئے ہی کہی گئی ہیں۔ یہ دور زیادہ تر نجی واردات اور حادثات کا دور رہا ہے۔ جب نظر خود سے باہر بہت کم جاتی تھی۔ اس دور کی غزلوں پر میرے کارنگ نہیں تو بوجہ غالب ہے، کچھ کھودینے کا احساس ہے، عشق کے اضطراب کا ذکر ہے، ”افسر دگی مبسم“ کی بات ہے۔ حسب ذیل غزلوں کو تسلسل کے ساتھ پڑھئے گا تو سرد مچینے گا:

سے	جاں بھی پر سوز یہ انجام تمنا کیا ہے	کوئی بتلائے کہ جینے کا بہانہ کیا ہے
سے	اے دل انھیں ہم بلائیں گے کیا	وہ آئیں گے کیا، نہ آئیں گے کیا
سے	تیرے کھونے کا کس قدر غم ہے	آج عالم تمام مبسم ہے
سے	عشق میں اضطراب رہتا ہے	جی نہایت خراب رہتا ہے
سے	آپ کی شوقی گفتار سے جی ڈرتا ہے	آج تک ایک جفا کا رسے جی ڈرتا ہے
سے	خدا گواہ محبت کے یہ نہیں انداز	وہ آپ اپنی جفاؤں کا ڈھونڈتے ہیں جواز
سے	اے سوزش دل! اب کیا دھرا ہے	کیا مدعا ہے۔ کیا مدعا ہے

ان غزلوں میں معنیاں تسلسل طے گا۔ کیفیت کی وحدت طے گی، کرب و کراہ کی وحدت سے سابقہ ہوگا۔ ان میں نہ قافیہ پیمائی ہے نہ خیال آرائی۔ یہ جی ہلکا کرنے کا نسخہ ہے۔

محرمات شعری بعض اوقات غالب کے ”ایک شخص“ کے تصور کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ ”ایک شخص“ فاصلہ زمانی و مکانی سے، دو شخص ”بھی ہو سکتے ہیں“ جیسے کہ میرے لئے رہے ہیں۔ انق حیات پر جب یہ ”ایک شخص“ نمودار ہوتا ہے۔ تو شعریں یہ چہک اور ہلک پیدا ہو جاتی ہے۔

کہاں سے آگئیں رنگینیاں تمنائیں	کہ چرخ خیال نے لالے کھلے بھرا میں
تری نگاہ سے میری نظر میں مستی ہے	ترے جمال سے موہیں ہیں دل کے دریا میں
یہ بود رہا ہے گماں تیرے جسم غولی پر	جھلک کے حور چلی آئی ہو نہ دنیا میں
جال یا ر لطف آرزو ہے اس سے لطیف	یہ آئی ہے، نہ وہ آئیگا حرف سادہ میں

(”جال“ 46)

ہزار ربط رہا ان سے بار بار گھاتیں      مگر کسی نے پایا کبھی کسی کا راز  
ابھی تو غنچہ نکل ہی کے منہ میں پرمیت      مگر نیم سحرے چمن میں فتنہ طراز  
میں چپ بولوں کتیرا حسن گفتگو کھرے      طویل تیرا سخن ہے، میرا خیال (راز) (47)  
اسی پیکرِ رغنائی کے ساتھ اس دورِ شادمانی و کامرانی میں ایک ’پرچائیں‘ بھی بیٹی ہوئی ہے  
اس لئے شاعر کے یہاں امید و بیم کا مد و جزر ملتا ہے۔ تصویر کا دوسرا رخ اسی دور کی غزلوں میں  
ملاحظہ ہو۔

یہ زخیم نہ بھریائے گا کوئی جبار      اس زود پشیمان سے کہو، کیا حاصل (46)

وہ تیرے پھولوں سے بولوں کی مار نہ سکا      غم جہاں پہ نہ کی جس نے آج کس فریاد (46)

کس بھاری دل سے جاتے ہیں ہم اسکے آج      سر جھک گیا وہاں تو اٹھایا نہ جائے گا (48)

اس رہ گزر سے اب وہ نہ گزریگا اے ندیم!      کچھ میں نے کہہ دیا تھا۔ مگر اس نے کیا کیا  
میں اس سے سرفروشی میں وہی بات کہہ گیا      کتنا برا کیا، اے کتنا برا کیا (48)

شعر کا تخلیقی عمل کبھی تو ایک خیال، زرا سی واردات یا بعض اوقات کس دوسرے شاعر  
کے ایک لفظ یا مصرعے سے شروع ہو جاتا ہے۔ جوں جوں بے نام نام پاتا جاتا ہے اور مبہم  
واضح ہوتا جاتا ہے زبان اور ہیئت کے سانچے ابھرنے لگتے ہیں۔ مختلف ہیئتوں کے سانچے مختلف  
ہوتے ہیں۔ نظم کا انداز غزل سے مختلف ہوتا ہے۔ گیت کی ریت اپنی ہوتی ہے۔ فری درس  
کا ارتقا آہنگ کے سہارے ہوتا ہے۔ میں نے تمام ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ فری درس  
کو گیت (پچکولے اور روپ بنگال) اور نظم (ماہِ تمام اور پرچائیں کی صورت) دونوں کے لئے  
استعمال کیا ہے۔ مثلث میں ’وادیِ رنگ‘ اور مربع میں ’غوابِ سنگ‘ جیسی نظمیں نکلی  
ہیں۔ گیتوں میں مستزاد سے کام لیا ہے۔ کوشش اس بات کی کی ہے کہ ہیئت خیال اور جذبے کے

زیر نگین رہے تاہم کہیں اس کے ساحل سنگین اور اس کے قوانین تنگ پائے ہیں۔

شعری وجدان کی ایک بڑی خصوصیت اس کی سبک رومی ہے۔ اس میں بجلی کی سی سرعت ہوتی ہے جس کا تنقیدی شعور تجزیہ کرنے سے معذور ہے شاعرانہ وجدان کا عمل ایک 'جھلاہٹ' سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ قوت الادبی اس وقت بھی کارفرما رہتی ہے لیکن اس کا شعور نہیں ہوتا۔ و فور وجدان میں بحر حال شاعر کے یہاں اس کو ہاں، کہنے کی آمادگی ضرور ہوتی چاہئے بغیر طلب کئے توجہ اور پری بھی نہیں آتے۔ اس قوت اداری کا عمل طویل نظموں کے تخلیق میں نمایاں نظر آتا ہے۔ جہاں شاعر بار بار نامکمل نقوش کی جانب لوٹتا ہے۔ مجھے اس قسم کا تجربہ 'خواب سنگ' اور 'روپ بنگال' لکھتے وقت ہوا تھا۔ 'خواب سنگ' کی پیوند کاری کو تو دیکھا بھی جاسکتا ہے لیکن فری ورس ہونے کی وجہ سے 'روپ بنگال' کے داغ دھبے مٹ گئے ہیں میں نے شعرو کوئی کے سلسلے میں خارجی حرکات سے کبھی کام نہیں لیا۔ خارجی حرکات سے میری مراد شراب، تمباکو، ایفون اور دیگر منشیات ہیں۔ جن کا علوی شاعروں کا طائفہ ازل سے رہا ہے، البتہ ٹھنڈا یا گلگنا نامیرے لئے تحریک شعریں معاون ہوتے ہیں۔ بعض بہت اچھے شعر آنکھیں بند کر سونے کی تیاری کے وقت نازل ہوتے ہیں۔ ان کو اکثر کاغذ کے پرزے پر لکھ لیا گیا ہے۔

ہندوستان میں ۱۹۴۶ء شاعر کے لئے ایک دورِ پُر آشوب تھا۔ میر صاحب بھی منظرِ خونناب دیکھنے باغ میں نکل پڑے۔ الم سے المیہ تک یہ سفر میری شاعری میں بھی جھلک اٹھا۔ چنانچہ اس دور کی بعض نظمیں خارجی شاعری کا مکمل آب و رنگ لئے ہوئے ہیں۔ ان میں کوئی سیاسی ہدایت، نہیں ملتی لیکن سیاسی المیہ کے تاثرات بھرپور انداز میں ملتے ہیں۔ بدلا ہوا لہجہ ملتا ہے۔ فرہنگ شعری کسی قدر مختلف ہے یعنی گھلاوٹ کے بجائے توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ ۱۹۴۸ء میں جب میری سب سے طویل نظم "خواب سنگ" علی گڑھ میگزین میں شائع ہوئی تو پروفیسر آل احمد سرور نے لکھنؤ سے لکھا کہ اس کی توانائی مکمل طور پر شعر کے قالب میں نہیں ڈھل سکی ہے "مدینہ آدم" (۸۷) کو شیخ محمد اکرم نے ایک ایسے انتخاب میں جگہ دی جو تاسیس پاکستان سے تعلق رکھتا تھا۔ حالانکہ اس نظم کا دور دور کوئی تعلق اس موضوع سے نہیں۔ یہ تو ایک زخم خوردہ شاعرانہ تخیل کی تلاش "مدینہ آدم" کے لئے تھی۔ شیخ محمد اکرم کو تسامع اس کے بعض ایسے علامت سے ہوا جو شہرِ کراچی پر مکمل طور

چسپاں کیے جاسکتے ہیں۔

دیے وہ جل گئے بہم؛ ذرا قدم تو بڑھا

وہ دور! ساحل دریا پہ جگمگاتا دیار

وہاں ملے گی تجھے زندگی کی تازہ بہار

ابھی سے اتنا ہے بے دم، ذرا قدم تو بڑھا

دریچے کھلتے ہیں پر شور بھر پر اس کے

اک انقلاب سیٹھے ہیں بام و در اس کے

چل اور کہہ بھی دے سم سم، ذرا قدم تو بڑھا

کاش وہ 'دو نیم' کے ان اشعار کو بھی پیش نظر رکھتے۔

کندر گنگ و چین آپ جھوڑ کر مسود

کہیں نہ جاتیں نظران کی لاکھ برہم ہو (47)

اس میں شک نہیں کہ 'سوار دل' سے تعلق رکھنے والی غزلوں اور نظموں میں جذبہ و خیال کی وہ سپردگی نہیں ملتی جو اچھی شاعری کی جان ہوتی ہے، لیکن آج کل کے زمانے میں کوئی شاعر ہر وقت اپنے دل سے معاملہ نہیں رکھ سکتا۔ پھر دل سے معاملہ رکھنے کی ایک عمر بھی ہوتی ہے۔ اس لئے اس قسم کی شاعری کو آنکھنے اور ناپینے کا پیمانہ دوسرا ہو گا۔ شعر غیر شعر اس وقت ہو جاتا ہے جب شاعر یا تو براصفت گربن جاتا ہے یا فسرہ بازی کرنے لگتا ہے۔ بعض غزلوں کو مکمل کرنے کے لیے قافیہ پٹائی بھی کرنی پڑتی ہے۔ عمر کے ساتھ ساتھ جذبے اور تخیل پر فکر کا عنصر حاوی ہونے لگتا ہے۔ بغیر کسی منظم فلسفیانہ فکر کے بھی شاعر، فکر یہ، شاعری کر سکتا ہے۔ میرے پاس فکر کا کوئی منظم نظام نہیں۔ مارکسی فکر کا شعر متقل نہیں ہو سکتا۔ زیادہ سے زیادہ پروینگیلڈ کے کی شاعری کی جا سکتی ہے، جو ترقی پسندوں نے جی بھر کر کی ہے۔ میں اس قسم کی شاعری سے گریز کرتا رہا ہوں حالانکہ "خواب سنگ" "وادی رنگ" "نہد کی یہ شب ہفتاب" "مدینہ آدم" "دیئے جلاؤ ساقیو" اور "قصیدہ جدید" کے عنوانات ہی سے ظاہر ہے کہ ان کے موضوع خسار بنی اور سیاسی ہیں۔ غزلوں کے بعض اشعار بھی اسی وسیع افق کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔

دیار ہند سے جاتے ہوئے بتان فرنگ وہ داغ دے گئے جس کا نہ کوئی مرہم ہو

رات کے طلیں بھی تھے کہیں خیالوں کے بھوند کرنیں مٹی رہیں اک خواب بھی ظلمت سے پرے

بحر تھا سحر فرنگی کی فسوں کا ری کا وہ سیرات بھی اور یہ شب ہبتاب بھی ہے  
قتل آدم کا میں الزام صنم! کس کو دوں ترے ابرو پہ بھی ہے، برسرِ عراب بھی ہے

بنے نہ کچھ بھی تو پھر گردشِ کارواں ہی ہو کہ راہِ شوق میں موجِ غبار کیا کم ہے (49)

سنا ہے بند کی شادابِ دادیوں میں رفیق بہارا بھی چمکے ہے بہار، باقی ہے  
طسم غیر نہیں تارِ عنکبوت سے کم ہزار ٹوٹ چکا ہے، ہزار باقی ہے (49)

کسے بتاؤں کہ دیر و حرم کی راہوں میں تمہاری زلف پہ اور اپنے سر پہ کیا گزری  
جواہرِ پاک میں گزری ہیں وہ سب نغمے ہی کشی کے دیس میں لیکن بشریہ کیا گزری (50)

قتل کرتے سرِ بازار نہ دیکھا نہ سنا ہم نے تجھ سا بھی کوئی یاد نہ دیکھا نہ سنا  
رات بھر ساتھ رہے، صبح کو پھر قتل کیا یہ تماشا مری سرکار! نہ دیکھا نہ سنا (54)

مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ آزادی ملنے کے بعد مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ فلسفہ میں ایک شعری نشست تھی۔ اس وقت کے دانش چانسلر ڈاکٹر ذاکر حسین بھی اس میں تشریف رکھتے تھے اس نشست میں میں نے بھی ایک مختصر سی تازہ ”بند کی یہ شب ہبتاب“ جس کے دو شعر یوں تھے  
تو چھوڑوں کی طرح پھول کے اتارا ہے دیکھنا یا ر! ترے جام میں شبنم تو نہیں  
ہند کی یہ شب ہبتاب بہت خوب سہی قلبِ انجم کا گھر دردِ ابھی کم تو نہیں (48)  
نشست برخواست ہونے سے قبل صدر شعبہ ڈاکٹر ذاکر حسین سے کچھ الفاظ کہنے کو کہا انھوں نے اپنی مختصر سی تقریر میں میری اس نظم کو بد فطامت بھراتے ہوئے کہا کہ آزادی وطن کا

موقع خوشی کا موقع ہوتا ہے نہ کہ طنز و تشنیع کا۔ میں خاموش رہا لیکن مطمئن تھا کہ آزادی کی اس ”شبِ گزیدہ“ سحر کی جانب جو میرا ردِ عمل تھا وہ عام تھا جو ڈاکٹر ذاکر حسین کے اخلاقی رویے سے یقیناً مختلف تھا۔

ندرت اور تنوع کے باوجود جو میری شاعری میں ملتے ہیں یہ سوال میرے اور میرے بعض احباب کے ذہن میں ہمیشہ اٹھتا رہا ہے کہ آخر میں نے تیس بتیس برس کی عمر کے بعد شاعری ترک کیوں کر دی۔ میں خود اس کا جواب دینے سے قاصر ہوں کیونکہ میں نے جان کر ترکِ سخن نہیں کیا۔ عالمِ شعر میں ’قبض‘ و ’بسط‘ کی کیفیت سے تمام شاعر دو چار ہوتے رہے ہیں۔ اقبال نے آمد کے زمانے میں ایک رات میں تین تین سوشلر کہے ہیں اور اقباض کے دور میں جیسا کہ انھوں نے ایک خط میں لکھا ہے، برسوں شعر سے تعلق نہیں رکھا اور ایسا موسس کیا کہ اس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ دو نیم کی پہلی اشاعت ۱۹۵۶ء کے بعد میرا کل سرمایہ پانچ غزلوں اور چار مختصر نظموں تک محدود ہے۔ جہاں تک میں نے غز کیا ہے اس کا سبب میری وہ متنوع تعلیمی دلچسپیاں تھیں جو مجھے شعر و ادب کے کوچے سے لسانیات کے گنگناؤں میں لے گئیں۔ چونکہ پی۔ ایچ۔ ڈی میں میں نے تحقیق کے لیے اپنا موزوں ”تاریخِ زبانِ اردو“ منتخب کیا تھا اس لیے رفتہ رفتہ پہلے تاریخی اور بعد کو توضیحی لسانیات کی دلدل میں سے پھنستا چلا گیا۔ لسانیات ایک غرائی ظلم ہے، اس لیے اس میں سائنسی اندازِ فکر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ جذبہ و تخیل کی دنیا سے نکل کر انسانِ تعلقی استدلال اور منطقی فکر کو اپنائے۔ جوں جوں ذہن کے سوچنے کی یہ مہارت بڑھتی گئی میں خیال و خواب کی دنیا سے دور ہوتا گیا۔ اس میں بڑھتی ہوئی عمر کے تقاضے بھی کار فرما رہے ہیں۔ یہ کیفیت ۵۰ سے شروع ہو گئی تھی۔ جب میں نے کہا تھا۔

دل میں آتا ہی نہیں اب کسی دلربا کا خیال  
گنگتا ہی نہیں آج گلِ تر کا خیال

جب دلبرِ بر‘ میں آجائے تو اس کیفیتِ ذہنی کا پیدا ہو جانا اور یقینی ہو جانا ہے ۱۹۵۰ء تا ۱۹۵۳ء میں لندن اور پیرس میں بغرض اعلیٰ تعلیم مقیم رہا۔ وہاں ”انتظار“ (۱۹۵۰ء) ”میری زمین ہے بہتر کہ آسمان بہتر“ (۵۱) جیسی رومانی نظمیں لکھیں اور چن چن غزلیں بھی جو ہیں آتشِ ایک بار پھر جوانِ نظر آئے گا۔ لیکن یہ دور ہندوستان میں قدم



رکھتے ہیں کافور ہو گیا۔ میں بنیادی طور پر 'دل' کا شاعر ہوں، سوادِ دل کا نہیں۔ خیال کا شاعر ہوں فکر کا نہیں، ظاہر ہے دماغ اور پیشہ، دل کو بہت زیادہ دلوں تک زندہ نہیں رہنے دیتے اور دل والا یوں چیتنا رہ جاتا ہے۔

عمر کے فاصلے طے کرنے کا جذبہ شوق

خون دل کچھ بھی نہیں، قلب تپاں کچھ بھی نہیں

\_\_\_\_\_ (ڈاڈی گل، کشمیر)

شعر سے علم کی جانب اس جھکاؤ کا اندازہ اس لطیفے سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ ۱۹۵۶ء میں ہماری زبان میں معین احسن جذبی کی ایک نظم "وبائے تحقیق" شائع ہوئی۔ میں اس وقت امریکہ میں تھا، فوراً اسی بحر اور قوافی میں "وبائے تحقیق" کے نام سے جواب لکھا اور ہماری زبان میں شائع کیا۔ چونکہ یہ نظم میرے مجموعہ کلام میں سہواً شامل ہونے سے رہ گئی ہے اس لیے اس کا یہاں نکل کرنا خالی از دلیہ نہیں ہوگا۔

## وبائے تخلیق

اے بے خبر زمقات و مسلکِ تحقیق

وبا نہیں ہے علی گڑھ میں کچھ بجز تخلیق!

یہ خالق اُمّ شعر و کم خبر مخلوق

یہی ہے تیرا مگر کارواںِ نستعلیق

یہ میرا حرف اگر تیرے دل میں لائے ملال

تو یوں سمجھ کہ اسی رہ گزر کا ہوں میں رفیق

کہ میں بھی اس بتِ عنود میں کا ایک گاہک ہوں

سکھا یا جس نے تجھے یہ سنو، کافر یا قاطر یق

سنو! اے انھیں زلفوں کو بار بار ہا میں نے

کہ راز دار رہا جن کا تیرا دستِ شفیق

وہ تیرے دام ہنر میں کچھ اس طرح سے رہی  
 میں اس سے ملتا رہا بس بطور مردِ خلیق  
 تو اس سے کہتا رہا اہل جستجو سے ذل  
 کہ درد و داغ کی دنیا میں یہ میں بدتوفیق  
 گردہ کافرہ کل رات مجھ سے کہتی تھی  
 سمجھ سکے تو اگر اس کے نکتہ ہائے دقیق  
 امین فن ہے وہی جو ہے صاحب دانش  
 ”ہزار بار من این نکتہ کردہ ام تحقیق“

\_\_\_\_\_ (حافظ)

یہ قطعی طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ اگر میں لسانیات کو اپنا میدان منتخب نہ کرتا تو  
 بہتر اور زیادہ شعر کہہ سکتا۔ اس لئے کہ شعر کی رداشتہ، کو بکار لانے میں کچھ اور  
 رکاوٹیں بھی رہی ہیں۔ انہیں میرے تدریسی فرائض منصبی، ایک بڑے فائدان کے  
 کفالت (پانچ سواروں پر مشتمل) شعر سے دلچسپی کے باوجود شعر کی محبت سے  
 گریز، کئی دیگر عوامل کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ لسانیات کی کارفرمائی یہ ہے کہ اس نے  
 میری تنقیدی صلاحیت کو تیز کر دیا ہے۔ میں اپنی کوتاہی کا تمام تر ذمہ دار اس کو نہیں  
 ٹھہرا سکتا۔

میری شاعری کا قاعدہ آغاز ۱۹۳۲ میں، وادی کشمیر میں اس شعر سے  
 ہوا تھا۔

بنیں بنیں نہیں جلتے تم اس طرف کو مگر  
 قدم قرم پہ یہ نرہ قدم کا کیسا ہے ؟

اور اس کا اختتام بھی اسی جنت نظریں، ۱۹۸۲ میں اس شعر پر ہوا۔

ہر گلی کوچے میں ہر موڑ پہ وہ ہی آہٹ  
 کیسا یہ شہر ہے ہر راہ میں تم ہی تم ہو

اب میری عمر 8۰ سال سے تجاوز کر چکی ہے۔ آج جو اپنے مجملہ کلام پر نظر ڈالتا ہوں تو یقین نہیں آتا کہ یہ شعر میرے کہے ہوئے ہیں۔ ہر چند ابھی تک قویٰ کا اضمحلال واقع نہیں ہوا ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ ریٹائرڈ زندگی کی فرصت کے باوجود اب مجھ سے کوئی لائق امتنا شعری کارنامہ سرزد نہیں ہو سکے گا۔ ایک لحاظ سے اب بس عر رفتہ کو آواز دینے کا وقت آ گیا ہے۔ بہتر ہے کہ میں زندگی کے باقی ایام سخنوری کے بجائے سخن فہمی میں صرف کردوں کہ سخن فہم نصف سخنور سے کم نہیں ہوتا۔

---

# اردو لغت نویسی کے بعض مسائل

اردو لغت نویسی کی تاریخ، کم و بیش، ساڑھے تین سو سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ گریمرسن کے مطابق اس کے پہلے لغت کی نشان دہی مسٹر گورج Quartet کے مرتب کردہ کیٹلاگ (۱۸۸۶ء) سے ملتی ہے جس میں ۱۶۳۰ء میں مرتب شدہ ایک فارسی، ہندوستانی، انگریزی، پرتگالی، چھارلسانی، فرنہنگ کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ یہ غالباً سورت کے انگریزی کارخانے میں کام کرنے والوں کی سہولت کے لیے مرتب کیا گیا تھا۔ اٹھارویں صدی میں اس قسم کی دولسانی اور سولسانی بے شمار چھوٹے نمونے لغات کی موجودگی کا علم ہوتا ہے۔ ان سب کے مؤلف اہل یورپ تھے۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو لغت نویسی کا کام زیادہ مرتب طریقے پر کیا جانے لگا۔ جان شیکسپیئر کا ہندوستانی - انگریزی لغت (۱۸۱۷ء) ان میں سرفہرست آتا ہے۔ اس کے بعد ڈنکن فارلس (۱۸۴۸ء) اور فیلن (۱۸۷۹ء) کے لغات قابل ذکر ہیں۔ بالآخر پیلٹس کا مبسوط اردو - ہندی - انگریزی لغت ۱۸۸۴ء میں شائع ہوا جو کئی لحاظ سے اب تک ایک بے مثل لغت کی حیثیت رکھتا ہے۔

ہندوستانی عالموں میں اردو لغت نویسی میں اولیت کا شرف عبدالواسع بانسوی کو ہے جس نے اورنگ زیب عالمگیر کے آخری دور میں طالب علموں کے لیے ایک مختصر سا لغت لکھا۔ بانسوی کی اس قصباتی اور مدد رسانہ کاوش کی جانب نظر بھی نہ جاتی اگر اُس کے بعد کے مشہور عالم خان آرزو اس کی تصحیح کر کے نوادرا لافاظ کے نام سے ۱۷۵۱ء

میں مرتب ذکر تے۔ دونوں لغات میں معنی کی تشریح فارسی میں کی گئی ہے۔

انگریز لغت نویس فلین ہی کے ایک اسسٹنٹ، سید احمد دہلوی نے ۱۸۶۵ء میں ایک لسانی اردو لغت کی طبع نیل ڈاؤن جوبالآخر فرہنگ آصفیہ کی چار جلدوں کی شکل میں اس صدف کے آغاز میں مکمل ہوئی۔ ۱۸۹۱ء میں امیر معنائی کے امیر اللغات کی حرف الف پر مشتمل پہلی جلد شائع ہوئی۔ اردو کا دوسرا بڑا اور مکمل لغت مولوی نور الحسن کا نور اللغات ہے جس کی تکمیل ۱۹۰۵ء میں ہوئی۔ ان دونوں لغات کے بارے میں مؤلف فرہنگ آصفیہ کی رائے بھی نہیں تھی۔ دونوں کے مؤلفین کا ذکر انھوں نے طنزیہ انداز میں کیا ہے اور سرقہ کا الزام لگایا ہے۔ نور اللغات کے بعد صرف چار لغات قابل ذکر ہیں۔ دو مکمل اور دو نامکمل۔ مکمل لغات میں خواجہ عبد المجید کے جامع اللغات کو سبقت حاصل ہے جو صرف تین سال کی کاوش کے بعد ۱۹۰۵ء میں مکمل کرنی گئی۔ مولوی عبد الحق نے اسے اردو، ہندی، فارسی، عربی اور سنسکرت لغات کا "ملغوبہ" کہا ہے۔ میرے خیال میں یہ جامع اللغات نہیں لغتوں کی جامع ہے جسے انسائیکلو پیڈیا یا انداز پر مرتب کیا گیا ہے اس طرح کہ اس میں علی گڑھ بھی ہے اور ضلع علی گڑھ کے قصبے ہر دو انج کا بھی ذکر ہے دوسرا اہم لغت جس کی گیارہ جلدیں شائع ہو چکی ہیں اور صرف بارہویں اور آخری جلد شائع ہونا باقی رہ گئی ہے، آصفیہ، نور اور جامع کے مانند یہ بھی فرد واحد۔ مہذب کھنوی کی پرورش لوح و قلم کا نتیجہ ہے۔ آخر میں ان دونوں مکمل لغات کا بھی ذکر کرنا ضروری ہے جن میں سے ایک کا مؤلف اور محرک، بعض لحاظ سے اردو لغت نویسی کی قابل ترین شخصیت، مولوی عبد الحق، صرف چار حروف۔ الف، ممدودہ، الف مقصورہ، ب اور جیم، مکمل کرنے کے بعد کام کو آگے نہ بڑھ سکے اور اسی حسرت میں گزر گئے۔ انھوں نے اس لغت پر ایک مقدمہ بھی سپرد قلم کیا ہے جس سے ان کے مقصود لغت کا اندازہ ہوتا ہے اور جو اردو میں لغت نویسی پر سب سے اہم دستاویز ہے۔ اس لغت کو اب جستہ جستہ 'لغت کبیر' کے نام سے کراچی سے شائع کیا جا رہا ہے۔ کراچی ہی کو یہ شرف بھی حاصل ہے

کہ وہاں سرکاری سرپرستی میں پھیلے کئی دہوں سے اردو لنت نگاری کے سب سے بڑے منصوبے پر کام ہو رہا ہے۔ اردو لنت: تاریخی اصول پر نیہ دراصل آکسفورڈ انگریزی ڈکشنری کے نمونے پر بنایا ہوا منصوبہ ہے۔ اس کی اب تک چار جلدیں شائع ہوتی ہیں اور ان کے بارے میں اچھی آراء نہیں آ رہی ہیں۔

۱۹۶۲ء میں فرہنگ اکھیف اور نوراللفات کی عدم دستیابی کے پیش نظر حکومت ہند کی وزارت تعلیم کے ترقی اردو بورڈ نے بھی ضرورت محسوس کی کہ اردو کی ایک جامع "عالم لنت" ۵ جلدوں میں مرتب کرائی جائے۔ چنانچہ اس کام کو پانچ ایڈیٹروں کو تفویض کر دیا گیا۔ ۱۹۶۸ سال گزر جانے کے بعد بھی جب اس کام میں خاطر خواہ پیش رفت نہ ہو سکی، تو بورڈ کی دوسری اسکیم انگریزی۔ اردو لنت کے انداز پر ایک چیف ایڈیٹر کے سپرد کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ قرعہ قائل اس "پانچ" (یعنی: عالم ہند افسانہ، مادہ دو، مایچ) کے نام پر آ اور جنوری ۱۹۷۰ء سے ایک دفتر پریشاں کی درستی و آراستگی کا کام میں نے شروع کر دیا۔ پچھلے چند ماہ میں معلوم ہوا کہ لنت سازی، لنت بازی نہیں۔ بہت سے مسائل میرے سامنے آئے جن میں سے بعض اہم مسئلوں میں اس مقالے کے ذریعے میں آپ کو علمی مشرکت کی دعوت دے رہا ہوں۔

غالباً یہ بات آپ کے علم میں ہوگی کہ پچھلے سو سال میں لنت نویسی ایک باقاعدہ علم کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ اس سلسلے میں انگریزی زبان کے دو خاندان لنت (میرزا، آکسفورڈ، انگلش ڈکشنری (۵، ۴، ۵)، اور امریکی ویبستر ڈکشنری (Webster III International سے ہے) بڑا ہاتھ ہے۔ دونوں

لنت نویسی کے دونوں مذاہب کا حکم رکھتے ہیں۔ آکسفورڈ ایک خالص لنت ہونے کی وجہ سے ہے۔ ویبستر بغیر قاعدوں سے بنے ہوئے قاعدوں کے ہے۔ ایسے اجزاء فراہم کرتا ہے، جس کی ایک جدید ذہن اور قاری کو ضرورت ہوتی ہے۔

اسی عہد میں توضیحی لسانیات نے حیرت انگیز ترقی کی جس سے لنت نویسی، متاثر ہوئی ہے۔ خاص طور پر لفظ اور معنی کی تعلیمات و مباحث کے مسائل، لسانیات میں مارٹین (صرفیہ) کے نظریہ کی دریافت کے بنیاد پر عہد کی لسانیات

سے 'لفظ' کا مرتبہ اس قدر مستحکم نہیں رہا جس قدر کہ لغت نویس سمجھتا تھا۔ تاہم لفظ کی لغتی حیثیت بدستور قائم رہی۔ جو لوگ اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ لسانیات کے ماہر بھی لفظ کی تعریف کا تعین خاطر خواہ نہیں کر سکے ہیں، یہ بات بھول جاتے ہیں کہ لفظ کی ماہیت پر تین پہلوؤں سے غور کیا جاسکتا ہے (۱) معنیاتی (۲) صوتیاتی اور (۳) قواعدی اکائی کی حیثیت سے۔ لیکن یہ درجہ بندی علم لغت (Lexicology) کے مباحث ہیں انھیں لغت نویسی (Lexicography) کے مسائل سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے جس میں لفظ کی تلفی و تخصیص اس طرح کی گئی ہے یعنی لفظ لسانیاتی لفظ بھی ہو سکتا ہے یعنی اقل ترین آزاد روپ، لیکن اس کی شناخت کے دیگر معیارات بھی ہیں۔

(۱) لغتی لفظ ب۔ پ۔ د ایک حرف بھی ہو سکتا ہے جس کا کسی زبان کے لسانیاتی نظام میں مخصوص تفاعل ہوتا ہے۔

(۲) یہ تعلیقہ (AFFIX) بھی ہو سکتا ہے جس کی معروف شکلیں سابقہ اور لاحقہ ہیں جیسے اُن۔ بے۔ اُ اور۔ دان۔ یت وغیرہ ہیں۔

(۳) یہ ایک فقرہ، محاورہ یا کہاوت بھی ہو سکتے ہیں جیسے آنکھیں چرا نایا میٹھی چھری۔

(۴) یہ مرکبات الفاظ بھی ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ ایک معنیاتی آزادی کے مالک ہوں۔ معنیاتی خود مختاری، لغتی لفظ کی سب سے بڑی پہچان ہے۔

لغت نویسی دراصل 'علم لغت کی عملی شکل ہے جس کے نمونے آکسفورڈ اور ویسٹر جیسے خاندان لغات میں متعین ہو چکے ہیں۔ ان نمونوں میں ہر زبان کے اپنے ڈول اور کیڈے کے اعتبار سے جزوی تبدیلیاں کی جاسکتی ہیں (مثلاً اردو لغات میں محاورات کی تعداد ہمیشہ زیادہ ہوگی) لیکن ان کے بنیادی چوکھے جو خوب ٹھونک بجا کرتا رہے گئے ہیں ان کو قائم رکھنا ضروری ہے۔

## اردو حروفِ تہجی

اردو لغت نویس کا پہلا مسئلہ اس زبان کے حروفِ تہجی ہیں جو ترتیب لغت میں بنیاد کا حکم رکھتے ہیں۔ چونکہ اردو رسم خط عربی۔ فارسی رسم خط کی توسیع شدہ شکل ہے اس





ہیں جنہیں لسانیات جدید میں 'صوتیہ' (Phoneme) کہا جاتا ہے۔  
 یک لسانی اردو لغت نویسی کی تاریخ میں ان صوتیوں کو نشیبت دینے اور متعینانے  
 کا سہرا دراصل صاحبانِ اردو لغت (کراچی) کو نہیں بلکہ مولوی عبدالحق کو ہے جنہوں نے  
 ۱۹۵۶ء میں لغت کبیر کا منصوبہ بناتے وقت یہ طے کیا تھا کہ /ب/ کے /بد/ بھ/ کا حرف  
 آئے گا۔ چنانچہ ان کی لغت کبیر کے جو حصص اب تک مرتب ہو چکے ہیں ان میں بھ آخری  
 حرف ہے۔ بعد کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں بنیادی اردو سکھانے کے جو تجربہ بان چوتھے دہے  
 میں ہوتے ان میں بھی بھ۔ پھ۔ تھ۔ دھ کو علاحدہ حروف کی حیثیت دی گئی۔ ہاں یہ سوال اب  
 تک طے نہ ہو سکا کہ ان آوازوں کا نام دیوناگری کے مطابق بھ۔ پھ۔ تھ۔ دھ کہا جائے یا ہم  
 جنہوں نے ہم شکل حرفیہ اور صوتیہ کے مطابق بے۔ پے۔ تے۔ دھال وغیرہ کہا جائے۔ ترقی اردو  
 بورڈ کی زیر ترتیب لغت میں ہم نے بھی ان ترسیوں (Graphemes) کی علاحدہ حیثیت  
 تسلیم کی ہے۔ حالانکہ ہمارے علم میں ہے کہ اس بدعت کے بارے میں ترقی اردو بورڈ  
 کے سابق ڈائریکٹر نے بھی غیر علمی شدت کے ساتھ یہ لکھا ہے:

حروف تہجی میں اضافے کی یہ کوشش نہ صرف قبیح اور غیر ضروری ہے بلکہ غیر فطری  
 و غیر سائنسی بھی۔

حقیقت بالکل برعکس ہے یعنی یہ قطعی غیر سائنسی نہیں، اس لیے غیر فطری نہیں لہذا  
 غیر ضروری بھی ہو سکتی۔ اس پر قبیح کا اطلاق بھی نہیں ہوتا اس لیے کہ یہ ایک قناعت  
 علمی کی شائع اور داغ ہے۔ کیا اردو حروف تہجی کے ارتقا میں پہلی بار ٹ۔ ڈ۔ کے  
 اضافے کئے گئے تو ان کی بھی صورت یہی تھی۔ تاتے ہندی، دال ہندی اور رائے ہندی  
 کہہ کرت۔ د۔ رے کام کیوں نہیں چلا لیا گیا۔

بھ۔ پھ۔ دھ وغیرہ کی حروفِ ابجد کی غیر موجودگی میں جو قبا حقیں پیدا ہوتی ہیں انکی  
 چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔ سب سے پہلے تو یہ کہ ان حروف سے مرکب الفاظ ب۔ پھ  
 د (غیر بکار) حروف کے تابع کر دیے جاتے ہیں۔ چون کہ 'ہ' سے قبل ابجد کی فہرست

۱۔ دولسانی لغت میں اس قسم کی جزوی کوشش مرزا جان طیش کی "شمس البیان فی مصطلحات البندوستان"

میں آتی ہے اس لیے جب یہ حروف لفظ کے دھیان میں واقع ہوتے ہیں تو یہ ترتیب اردو  
 اعلیٰ کی بے ترتیبی کی وجہ سے ہمیشہ قائم نہیں رہتی مثلاً صاحب فرہنگ آصفیہ لفظ 'دھاوا'  
 بعد 'د' ہائی 'د' راج کرتے ہیں اور اس کے فوراً بعد 'دھاتیں' اور 'دھات' کا اندراج آجاتا ہے۔  
 دھ کی ترتیب کچھ دور چلنے کے بعد ایک بار پھر دھر دھر (جلنا) آجاتا ہے اور دھرم اور اس کے  
 ذیلی اندراجات آجاتے ہیں۔ یہی صورت حال نور اللغات میں ملتی ہے۔ یہاں 'دہشت' کا لفظ  
 'دھقان' 'دھننا' اور 'دھکا' کے درمیان ڈال دیا گیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں مرتبین  
 لغت نے پیش نظر 'ہ' اور 'دھ' کی وضاحت کی ہے۔ کبھی دونوں میں امتیاز کرتے ہیں  
 اور دونوں کو ایک سمجھ کر بعد کے آنے والے حروف کے مطابق اپنے اندراجات کو خط ملط  
 کر دیتے ہیں۔

اردو لغت سازی کا ان دفتروں کے باوجود بعض حضرات اردو کی ہکاری آؤنڈوں  
 کیلئے اردو ابجد میں علاحدہ سے حروفی نشست قائم کرنے کے خلاف ہیں اور امالہ الجمل  
 کے طور پر کہتے ہیں کہ ہکاری /ی/ /خ/ /ہ/ /لہ/ اور /دھ/ کی بھی حروفی نشستیں مقرر  
 ہونی چاہئیں۔ حالانکہ تعدد کے اعتبار سے یہ اس درجہ کم مستعمل ہیں کہ ہندی رسم خط  
 میں بھی یہ مرکب ہکاری مانی گئی ہیں یعنی /نھ/ (نہ) اور /دھ/ (دھ) کے اختلاط سے بنایا جاتا  
 ہے۔ یہ اردو ہندی الفاظ کے شروع میں بھی کبھی نہیں آتیں۔ اعلیٰ بہ محال کے طور پر  
 تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اردو حروف علت سے شروع ہوئے والے الفاظ کی ترتیب  
 بھی ہندی شد کو شوں کے انداز میں ہونی چاہیے لیکن اس کے لیے ہمیں اپنے اعراب کی  
 مکمل شکلیں وضع کرنی ہوں گی۔ ان میں سے ایک تو مد لگا کر ہم نے الف کی کر لی ہے۔  
 ہمارا لغت نگار اب تک اس چکر میں ہے کہ آلف ممدودہ کی تختی پہلے لائے یا ادا الف  
 مقصورہ کی۔ پیش و بغیرہ نے دونوں کو ملا دیا ہے۔ جہذب نے عام روایت کے عکس  
 الف مقصورہ کی تختی آلف ممدودہ سے پہلے رکھی ہے۔ چونکہ اردو میں حروف علت کی  
 مکمل اور مائزاتی شکلوں کا سیٹ مفقود ہے۔ اس لیے حروف علت سے شروع ہونے  
 والے الفاظ کی روایتی ترتیب کو نہیں بدلا جاسکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانی گروہ اپنے  
 رسم خط کے بارے میں قدامت پرست ہوتے ہیں۔ اس لیے اصلاح رسم خط کی بیشتر  
 تحریکیں ناکام رہتی ہیں اور برنارڈ شاچے صاحب تیر و نشر اور مالک ورثہ و ثروت

حضرات بھی اس باب میں مذہ کی کھاتے ہیں۔

## اندر اجات لغت

اردو حروف تہجی کے اس ہفت خواں کو طے کرنے کے بعد اگلا مسئلہ انتخاب و اندراجات لغت کا ہے۔ اندراجات کا در و مدار اس پر ہو گا کہ لغت نویس کے سامنے مقصد کیا ہے۔ وہ بچوں کے لیے لغت مرتب کر رہا ہے یا بانوں کے لیے۔ عام لغت ہے یا خاص لغت ہے۔ اصطلاحات طیبہ کا لغت ہے یا مخصوص پیشوں کا۔ لغت کے بیسوں اقسام ہیں۔ عام طور پر لغت کا ناقد یہ بات بھول جاتا ہے کہ وہ پیش نظر لغت کو کس معیار سے جانچ رہا ہے۔ بعد الحق نے اپنے لغت کبیر کے دیباچے میں اردو کے ایک ممکن لغت کی ضرورت بتا دی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس پر چرخ پائیں۔ یہ امر واقعہ ہے کہ لغت کی بیسوں اقسام میں مکمل لغت کی کوئی قسم درج نہیں ملتی۔ البتہ عام زبان کی لغت یا (GENERAL DICTIONARY) کی تعریف ضرور ملتی ہے۔

”ان لغات کو عام زبان کی لغات اس لیے کہا جاتا ہے کہ چاہے وہ انگریزی ہو یا فارسی یا روسی مجموعی طور پر ان کے الفاظ سے بحث کرتی ہیں۔۔۔۔۔۔ یہ لغات کی وہ قسم ہے جس کا استعمال ہم سب سے زیادہ کرتے ہیں اور جسے ہم لغت یا ڈکشنری کے عام نام سے پھیلاتے ہیں۔“

اردو کی عام زبان کی لغت میں وہ تمام الفاظ جمع کیے جانے چاہئیں جو اردو کے مستند مصنفین نے قدیم سے یکسر جدید زمانے تک استعمال کیے ہیں۔ بعد الحق نے اپنی لغت کبیر سے دکنی ادب کے الفاظ کو یہ کہہ کر خارج کر دیا تھا کہ قیمہ کے طور پر بعد کو شائع کیے جائیں گے ایسے کہ دکنی اردو کے تمام مخطوطات دسترس کے باہر بھی تھے اور ان کی تدریس بھی نہیں ہو سکی تھی۔ ہم نے یوروی اردو لغت میں ان کو بھی شامل کرنے کا منصوبہ بنایا ہے اس لیے کہ اب

۱۔ انگریزی میں 752 میں جان دیڑے نے ایک لغت — THE COMPLETE ENGLISH

DICTIONARY کے نام سے ضرور شائع کی تھی جس کا مقصد یہ بتانا تھا کہ اس میں انگریزی کے بہترین مصنفین سے

مشکل ترین الفاظ معنی کی تشریح کی گئی ہے۔

دکھتی پر خاصا کام ہو چکا ہے اور اس کے اکثر الفاظ کا گہرا تعلق تنقید میں شعراتے اردو کی فرہنگ سے ہے۔ اندراجات لغت کے سلسلے میں متروکات، سو قیانہ، پیشہ وارانہ اصطلاحات علیہ کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔ عام لغت کے لیے یہاں بھی متوازن نقطہ نظر کی ضرورت ہے۔ ایک جامع (مکمل کی صفت، ہم ہرگز استعمال نہیں کریں گے) لغت کی ترتیب کا کام نہ فرد واحد کے بس کا کام ہے اور دو چار سال کی مدت کا۔ آکسفورڈ ڈکشنری کی ترتیب میں چالیس سال لگے تھے اور اب بھی اس کے ضمیمے شائع ہو رہے ہیں۔ خود ہندوستان میں تامل زبان کی بڑی لغت کو عالموں کی ایک جماعت نے 25 سال میں مکمل کیا ہے۔ فرہنگ اصفیہ ایک شخص کی تیس سالہ عرق ریزی کا پھل ہے۔ اس لیے جامع عام لغت کے لیے سارے اردو ادب کو چھاننے اور کھنگالنے کی ضرورت ہے۔ جدید لغات کی تلاش جستجو کے لیے رسائل اور اخبارات کا مطالعہ ضروری ہے۔ لغات سے لغت با آسانی پیدا کی جاسکتی ہے لیکن اس پر جامع کے بجائے 'مجموعہ لغات' کا اطلاق ہو گا۔ اس قسم کی ایک عبرت ناک مثال خود دہماری زبان میں جامع اللغات کی موجود ہے۔

جہاں تک عامیانہ اور سو قیانہ الفاظ کے شمول کا تعلق ہے یہاں بھی صاحب فرہنگ اصفیہ کے اس دعویٰ سے اجتناب کرنا ہو گا۔ لکھتے ہیں:

”... فقیروں کی صدائیں اس میں سن لو، سودے والوں کی آوازیں اس میں دیکھ لو، دنگی اس میں ہے، ظرافت اس میں ہے۔ جواریوں، ٹھکوں، دلاؤں، چابک سواروں، بد معاشوں مختلف پیشہ وروں... عورتوں کی بولی اس میں نہیں چھوڑی، جاہلوں کی باتوں سے اس میں پرہیز نہیں کیا... بھنگڑا اس میں دھڑے ہیں، شرابی اس میں ہنکار رہے ہیں۔“

(مقدمہ فرہنگ اصفیہ)

بعد الحق کا خیال صحیح ہے کہ سید احمد دہلوی کو فیلن کی صحبت نے خراب کیا ہے جسے اس قسم کے لغت جمع کرنے اور لغت میں شامل کرنے کا بڑا شوق تھا۔ فرہنگ اصفیہ جو عام لغت کی تعریف میں آتی ہے، اس میں سے بہت سے نازیبا اور بے موقع لغات

اور ان کی تصریحات کو حذف کیا جا سکتا ہے اور کیا گیا ہے۔

عام لغت بولیوں کی لغت بھی نہیں ہو تا جس کا احتراز اردو کے مقابلے میں ہندی کے شبد ساگر اور مانک کوش میں زیادہ پایا جاتا ہے۔ اردو ہر حال ایک قصباتی زبان ہے اور اس میں وہ لامرکزیت نہیں ملتی جو ہندی میں پائی جاتی ہے۔ تاہم اردو لغات کا انتخاب محض دہلی یا لکھنؤ کے معیارات سے اب نہیں کیا جا سکتا۔ صاحب مہذب اللغات کی تالیف میں بھی بڑی کمی رہ گئی ہے۔

اندراجات کے نقطہ نظر سے ہمارے لغات میں ایک اور بڑا اسقم یہ ہے کہ ہم محاورات اور امثال کی بھرمار کر دیتے ہیں۔ انگریزی کے بڑے سے بڑے لغت کے کثیر الاستعمال الفاظ تک میں ایک درجن محاورات یا استعارات سے زیادہ نہیں ملتے۔ وہ سٹرکی نیو کا لجیٹ ڈکشنری میں جو ڈیڑھ لاکھ سے زیادہ الفاظ کو محیط ہے (تقریباً وہی تعداد جو ترقی اردو بورڈ کی لغت کے لیے تجویز کیے گئے ہیں) لفظ 'آنکھ' کے تحت صرف دو محاورے دیے گئے ہیں جب کہ صاحب مہذب اللغات کو اس بات پر فخر ہے کہ کراچی کی اردو لغت کے 275 کے علی الرغم انھوں نے اس لفظ کے 675 ذیلی اندراجات اور محاورات جمع کر دیے ہیں یہ تقریباً بھی صورت حال لفظ 'دل' کی ہے جس کے دو محاورات اور امثال باوجود کفایت کے ہم ترقی اردو بورڈ کی اردو لغت میں شامل کرنے پر مجبور ہیں جبکہ تعداد و بیسٹر کالجیٹ میں عام لفظ Heart کے تحت کل دو محاورے (استعارات) درج کیے گئے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ذیلی اندراجات کے نقطہ نظر سے یہ اردو لغت نویسی کا بڑا اسقم ہے جس کی مثال انگریزی کے لغات تو کیا ہندی کے شبد ساگر اور مانک کوش تک میں نہیں ملتی۔ ان کے یہاں بھی 'آنکھ' کا عام لفظ موجود ہے لیکن محاورات کی وہ بہتات نہیں ملتی جو اردو میں پائی جاتی ہے۔ اردو لغت نویسی کی روایت اور غالباً اردو زبان میں محاورات کا بکثرت استعمال اس بات پر ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہمارے لغات میں محاوروں اور کہاوتوں کی تعداد بہ مقابلہ ہندی لغات کے زیادہ ہو لیکن نہ اس قدر کہ ہر استعمال اور ہر صرف کو ہم محاورہ تصور کریں۔ آج کراچی

کی اردو لغت پر جو اعتراضات کی بھرمار ہو رہی ہے ان میں ایک سبب سبب اعتباری بھی ہے۔

## املا کے مسائل

اندرجات کے ساتھ ہی املا کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ املا کے اعتبار سے جس قدر انتشار اردو زبان میں ملتا ہے اس کی نظیر کہیں اور ملنا دشوار ہے۔ اس نے اپنے ارتقاء کے ابتدائی مدارج میں خط نسخ اختیار کیا۔ شمالی ہند میں بعد کو اس کے لیے نستعلیق کا استعمال کیا جانے لگا۔ چوں کہ اس کے حروف تہجی کا مکمل طود پر تعین نہیں ہو سکا ہے اس لیے آج بھی بہت سے الفاظ مختلف املا سے لکھے جاتے ہیں۔ عربی زبان کی صولت اب تک اردو حروف و صوت پر قائم ہے۔ دکن کا مصنف کبھی رع لکھتا ہے اور کبھی اسے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ قدیم اردو میں درمیانی /ہ/ یا ہ کا رسی مخلوط آوازیں اپنی ماہیت کھودیتی ہیں اور اسی طرح سے ان کا اندراج ملتا ہے مثلاً کئی اردو میں چولھا۔ چلا، کہاں کاں کہا کیا، بھرنا۔ برنا، چڑھنا۔ چڑنا وغیرہ۔ اسی صورت میں دونوں املا دیے جاتے ہیں یا دونوں کا اپنے اپنے مقابلہ اندراج کیا جاتا ہے۔ بصورت دیگر متقابل حوالہ کا استعمال بہ کثرت کرنا ہوگا۔ متقابل حوالہ کا استعمال نہ صرف قاری کی رہبری کرتا ہے، بلکہ الفاظ کی غیر ضروری تکرار سے بھی بچاتا ہے۔ یہ ضرور ہے اس کا کثرت استعمال قاری کو محسوس دیتا ہے اس لیے املا کے معمولی اختلافات کا حل بنیادی اندراج ہی میں تحریر کیا جاسکتا ہے۔ چوں کہ اردو کتابت یا لٹریٹاپ میں یورپی زبانوں کی طرح 17 و 18 کا رواج نہیں ہو سکا ہے اس لیے متقابل حوالہ کا حل اردو کی موجودہ طباعت کی حد بندیوں کے اندر ہی تلاش کرنا ہوگا۔

لغت میں املا جدید ہو یا روایتی؟ اس کا حل بھی بین بین نکالنا ہوگا۔ کیا ترقی اردو سپورڈ کی سفارشات املا کیٹی کو بنیاد بنایا جاسکتا ہے؟ ایسی صورت میں متقابل حوالوں کی اس قدر بہتات ہو جائے گی کہ اردو لغت کو دیکھنے والا لفظوں کے چکر میں پڑ کر اس سے نہ مستفیض ہونا ہی اولیٰ سمجھے گا کیوں کہ ابھی تک اس املا کے مطابق نہ تو فہائی کتب تیار ہوئی ہیں اور نہ ہماری عام کتب اور صحافت میں انکا التزام کیا گیا ہے۔ اردو املا ابھی تک کاہنوں، کبیر، مہر میں ہے جو جنبش قلم سے خدا کو بلا کر

دیتے ہیں۔

## تلفظ کا مسئلہ

لفظ کے اندر لہجہ اور اعلیٰ کے فوراً بعد تین تلفظ کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ قدیم لغات میں عام طور پر تلفظ عبارت میں ظاہر کر دیا جاتا تھا یعنی مفتوح، مکسور، مضموم اور ساکن کہہ کر لفظ کے حروف کو باندھ دیا جاتا تھا۔ اس طرح غلطی کا بہت کم احتمال رہتا تھا لیکن اچھے اچھے پڑھنے والوں کو سمجھنے کے لیے یا تو حانظہ پر زور دینا پڑتا تھا یا سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کرتے تھے۔ بعد ازاں لغت کبیر میں ایک درمیانی شکل یہ نکلی کہ الفاظ پر اعراب دیے جانے کے بجائے ان کے اجزاء حروف کو قوسین میں لکھ کر ان پر اعراب لگائے جائیں۔ اس سلسلے میں ان سے چوک یہ ہوئی کہ رکن تہجی (Syllable) کے بجائے حروف کو بنیاد بنایا گیا جس سے بعض اوقات ان کی صحیح نوعیت نہیں معلوم ہوتی۔ انھوں نے 'آفریں' کے قوسین میں ٹکرے (آف ری) اور 'آفریش' کے (آف ری نش) کیے اور ان پر اعراب لگانے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ حالانکہ بغیر اعراب کے 'آفریش' کو کوئی بھی 'آفریش' یا 'آفریش' بھی پڑھ سکتا ہے۔ قوسین میں کسی لفظ کی تقطیع حرف کی بنیاد پر نہیں رکن تہجی کی بنیاد پر ہونی چاہیے اور ہر رکن پر مناسب اعراب کا لگانا ضروری ہے۔ مثلاً 'آفریش' کا تلفظ قوسین میں (آف۔ری۔کش) لکھنا سہو گاتا کہ غلطی کا کوئی احتمال باقی نہ رہے۔ ترقی اردو بورڈ کے لغت میں یہ اہتمام کیا گیا ہے۔

## معنی کا تعین اور ترتیب

لغت کی جان اور اس کا اصل کام معنی کا تعین ہے۔ معنی کے کیا معنی ہیں۔ میں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا، اس قدر ضرور عرض کروں گا کہ معنی کی بحث لسانیات کا محیط میدان ہے، اصل موضوع نہیں۔ لیکن جہاں تک لغتی لفظ کا تعلق اس کے معنی کے تعین کا طریقہ خاصہ طے شدہ ہے۔ مثلاً لغت کے لفظ کی جہاں ضرورت ہے سب سے پہلے تعریف دینا چاہیے۔ اس لحاظ سے اردو لغات نہایت ناقص جس کی مثال کے طور پر میں صرف لفظ 'دل' سے بحث کرتا ہوں۔ آکھنڈہ نے اس کی تعریف، معنی اور مترادفات

حسب ذیل دیے ہیں۔

- (۱) ایک منوہری شکل کے اندرونی عضو کا نام، قلب، ہر دو افراد، ہر ماہر، من، خاطر، فیمہ،  
(۲) کلیجہ، جگر، جگر (۳) اردو: سخاوت، فیاضی (۴) اردو: ہمت، شجاعت، دلیری، جرأت  
(۵) اردو: رغبت، خواہش (۶) اردو: باطن، اندرونی، اندر والا (۷) توجہ، رخ۔

صاحب فور اللغات نے اس کے تثنیٰ میں یوں لکھا ہے:-

- (۱) ایک منوہری شکل کے اندرونی عضو کا نام (۲) قلب، کلیجہ، جگر، حوصلہ (۳) اردو:  
سخاوت، فیاضی (۴) ہمت، شجاعت، دلیری، جرأت (۵) باطن، اندرونی، اندر والا (۶) توجہ،  
رخ، عندیہ، کنایتہ، رغبت، خواہش، ہوا، ہوس۔

صاحب ہند اللغات نے بھی کم و بیش یہی تعریف اور معنی دھراے ہیں:

- (۱) جسم میں ایک منوہری شکل کے اندرونی عضو کا نام جو بائیں جانب ہوتا ہے (۲) قلب  
(فارسی) کلیجہ، جگر، حوصلہ (فارسی) (۳) فیاضی، سخاوت (اردو) (۴) ہمت، شجاعت، دلیری،  
جرأت (اردو) (۵) باطن، اندرونی، اندر والا (فارسی) (۶) توجہ، التفات، رخ، عندیہ  
(اردو) متروک (۷) خوشی، مرضی (اردو) (۸) دل کا کپے سے بھی استعارہ کرتے ہیں (۹)  
کعبہ، دل کو نہ توڑو دیکھو (راست)۔

- (۹) عظیم جزد (فارسی) (۱۰) صدر، مقام صدر، درمیانی (فارسی) (۱۱) خلاصہ، لب، لب، پنڈوڑ  
اس تقابلی مطالعے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ 'دل' کی تعریف مؤلف اصفیہ  
اور منوہری شکل سے آگے نہ بڑھ سکی۔ ترقی اردو بیورو کے لغت میں 'دل' کی تعریف  
اس طرح دی گئی ہے:

- (۱) سینے کے اندر بائیں طرف پان کی شکل کے ایک جوفی غشی عضو کا نام جو ہر  
وقت حرکت کرتا رہتا ہے اور تمام جسم میں شریانوں کے ذریعے خون دوڑاتا ہے۔  
اس کی حرکت رک جانے پر موت واقع ہو جاتی ہے۔ پرانے زمانے میں خیال تھا کہ انسان  
سوچنے کا کام بھی اسی عضو سے لیتا ہے۔

اس کے بعد معنی اور مترادفات دیے گئے ہیں لیکن ان کی تقسیم دیگر لغات  
کی طرح اردو اور فارسی میں نہیں کی گئی ہے۔ فارسی معنی اگر اردو معنی نہ بن سکے  
تو انھیں حذف کر دیا گیا ہے۔



معنی کی ترتیب دو طریقوں پر کی جاسکتی ہے۔

- ۱ تاریخی نقطہ نظر سے۔ اور
- ۲ استعمال اور اس کی تعداد تکرار کے پیش نظر۔

اول الذکر نقطہ نظر سے معنوں کو ترتیب دینا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک

ہر عہد کی اردو کو COMPUTERIZE نہ کریں ہو یا کم از کم بہت بڑے پیمانے پر کارڈ سازی نہ کر لی گئی ہو۔ ان دونوں سہولتوں کے لیے طویل مدت اور اچھی تنظیم کی ضرورت ہے، جو ترقی اردو بیورو کے پیش نظر نہیں رہتی ہے۔ اس لیے عام استعمال کی ایک عام لغت جو اسکولوں، کالجوں، دفاتروں کی ضروریات کو پورا کرتی ہو جیسی کہ ویبسٹر کی نینوکا لیٹ ڈکشنری ہے، پیش نظر رہی ہے۔ اس لیے معنوں کی ترتیب کثیر الاستعمال سے قلیل الاستعمال کی جانب رکھی گئی ہے۔ چونکہ لفظ کا مادہ اور مشتقات اس کے فوراً بعد درج کیے گئے ہیں اس لیے لفظ کی لسانی تاریخ اور معنی کے ارتقائی تسلسل کا بھی احساس رہتا ہے۔

## اشتقاقیات اور اردو لغت

اردو لغات کا سب سے کمزور حصہ علم صرف و اشتقاق رہا ہے۔ ہمارے لغت نویسوں میں کوئی بھی تاریخی لسانیات یا علم صرف کا کما حقہ علم نہیں رکھتا تھا۔ فیلن کے اسٹنٹ کے طور پر دانا پور (پہار) میں چھ سال کام کرنے کی وجہ سے مولف فرہنگ آصفیہ کو اس کی شہرہ بد ہو گئی تھی۔ اس لیے انہوں نے اپنی فرہنگ کے مقدمے میں ہندی الفاظ کی اہمیت، سنسکرت، پالی، پراکرت اور ان کا قدیم ایرانی سے جو رشتہ ہے، اس کا ذکر کیا ہے۔ کہیں کہیں شاید انھیں نوٹوں سے فائدہ اٹھا کر جوہلین اور اس کے دیگر ہندی و سنسکرت دواں اسٹنٹوں کی صحبت میں لیے تھے بعض الفاظ کے اشتقاق میں جانے کی کوشش بھی کرتے ہیں، لیکن فرہنگ آصفیہ سے اس باب میں ان کی باقاعدہ تربیت کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ معاصروں، راجہ اور ہندو تو لغت سازی کے اس اہم پہلو سے بالکل نا بلد ہیں۔ البتہ مولوی عبدالحی نے لغت کبیر میں اس کا خاص اہتمام رکھا ہے اور اس کے لیے انھوں نے سنسکرت اور ہندی کے حاملوں سے مدد بھی لی تھی لیکن اس سلسلے میں سب سے فاضلانہ

کا دوش پیش کی ہے جس کی سنسکرت 'پراکرت اور قدیم فارسی پر گہری نظر تھی۔ یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ شہد ساگر اور مانک کوش کے مولفین، جمعیں سنسکرت عالموں کی ضرورت اعانت حاصل تھی؛ انھوں نے بھی اس سلسلے میں سہل انگاری سے کام لیا ہے۔ اکثر الفاظ کو ہندی لکھ کر یا 'اؤکرن' کہہ کر مال دیا ہے۔

اردو لغت نگاروں نے اس باب میں 'ع، ف، ت، ہس' رنگ کے نمونے سے صرف سٹخذ زبانوں، عربی، فارسی، ترکی سنسکرت اور انگریزی کی نشان دہی تو کر دی ہے لیکن اس سے آگے نہ بڑھ سکے۔ ان لغت نگاروں نے ستم طریقے یہ بھی کیے کہ اردو کے تمام غیر عربی و فارسی الفاظ کو ہندی بتایا ہے۔ جیسے کہ وہ اردو کے نہ ہوں، صرف بعض دو خطہ ریختہ الفاظ ہی کے سامنے اردو کا لفظ لکھا ہے مثلاً غنڈا (کہ ہندی میں گنڈا ہے) زٹل (کہ ہندی میں جٹل ہے)۔ اس طرح اردو کا وجود ہی ختم کر دیا ہے۔ حالانکہ اردو بنیادی طور پر ہند کیائی زبان ہے اور جس طرح ہندی کا لغت نگار ہندی کے الفاظ کے آگے ہندی نہیں لکھتا۔ اسی طرح اردو لغت نگار بھی جو تھیمہ اردو کے لفظ زبان کا آلتیادینے کی چنداں ضرورت نہیں۔ البتہ اشتقاق درج کرتے وقت ان کے ارتقا کے کم از کم دو مدارج سنسکرت اور پراکرت۔ دیے جانے ضروری ہیں۔ اگر لفظ کی قدیم اردو میں کوئی شکل ملتی ہے تو اس کا اظہار کرنا بھی ضروری ہے۔ عربی، فارسی، ترکی، انگریزی کے لغات سے بحث دوسرے انداز میں کرنی ہوگی۔ ان زبانوں کے الفاظ کے تلفظات اور معنی دیے جائیں گے جو اردو میں مستند ہو چکے ہیں۔ اگر عربی یا فارسی میں اصل لفظ کے معنی کچھ اور ہیں تو ان کا اندراج بھی اشتقاق بتاتے وقت کیا جانا چاہیئے۔

اشتقاقیات کے ضمن میں ہم نے ہندی لغت نگاری کی ایک اصطلاح 'دیشج' کو جوں کا توں اپنا لیا ہے۔ 'دیشج' کے لغوی معنی ہیں "دیش کا جایا" یعنی 'دیس زادہ' یعنی 'دیس' اس اصطلاح کا استعمال ان الفاظ کے بارے میں کیا گیا ہے جن کا اشتقاق کسی سنسکرت کے مادہ سے مسلم نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے ان کے بارے میں گمان ہے کہ وہ قبل ہند آریائی زبان کی باقیات ہیں۔ 'دیشج' کے مقابلے 'دیس' لفظ زیادہ آسان تھا لیکن اصطلاحی طور پر اس لفظ سے ما قبل ہند آریائی زبان

کی جانب خیال نہیں جاتا اس لیے اس سے اجتناب کیا گیا ہے۔  
 بعد الحق نے لغت کیر میں سنسکرت، پراکرت کے الفاظ اردو املا میں درج کیے ہیں۔  
 یہ اردو املا کی پیچیدگی اور صحت تلفظ کے پیش نظر مناسب نہیں۔ اس لیے ترقی اردو بورڈ  
 کی لغت میں اشتقاق کے سلسلے میں ایسے تمام الفاظ دیوناگری رسم خط میں لکھے گئے ہیں  
 بلکہ انگریزی الفاظ کی بھی اصل شکل کے لیے رومن رسم خط اختیار کیا گیا ہے۔ اس سے  
 طباعت کی دقتیں ہو جائیں گی مگر صحت تلفظ کی ضمانت کا یقین ہے جن الفاظ کے مادہ اور  
 مشتقات کے بارے میں اہل علم خاموش ہیں۔ ان پر ہم نے بھی سوالیہ نشان بنا دیا ہے۔  
 اشتقاقیات کو پہلی بار اردو لغت میں بڑے پیمانے پر شامل کرتے وقت اس  
 بات کا احساس ہوا کہ جب کہ سنسکرت اور عربی کے حادوں اور مشتقات پر تفصیل کام  
 کیا جا چکا ہے۔ فارسی زبان اس امتیاز سے خاصی تہی دامن ہے۔ فارسی زبان  
 کے علماء اور محققین کی سنسکرت سے ناواقفیت، دوسرے قدیم فارسی کے متون  
 کا فقدان، چنانچہ فارسی کی اچھی سے اچھی لغات دیکھتے جائے اس لحاظ سے انھیں عاری  
 پائے گا۔

اردو کا ایک نام 'ریختہ' بھی رہا ہے۔ آج کی لسانیاتی تعریف میں بھی یہ فارسی کی  
 طرح 'ریختہ' زبان کی اچھی مثال ہے۔ اس لیے علاوہ خالص عربی، فارسی کے ذیل الفاظ  
 کے بے شمار مرکبات میں یہ دبائیں خالص ہندی آریائی کے لفظوں میں منظم ہو گئی  
 ہیں۔ ایسی صورت میں مرکب کے اجزاء کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دکھایا گیا ہے۔ مرکبات کے  
 ان اجزاء کی اشتقاقیات علاحدہ علاحدہ ہر جزو کے تحت دیکھنا چاہیے۔ یہ غیر ضروری  
 تکرار سے بچنے کیلئے ضروری تھا۔

## خاتمہ کلام

آخر آخر میں لغت نویسی کے مسئلوں کے طور پر یہ عرض کرنا چاہوں گا  
 کہ لغت نویسی ایک شوق فصول اور پیشہ جاں کاہ ہے۔ انگلستان کے ایک نوجوان  
 ماہر لسانیات سے حالیہ ملاقات کے موقع پر جب اس نے مجھ سے میرا موجودہ شغل  
 دریافت کیا تو میں نے کہا کہ "آج کل میں لغت کے مرض میں مبتلا ہوں۔" خدا آپ کو

شفادے۔ اس نے انگریزی کے مخصوص مزاج خشک کے انداز میں کہا اور پھر یک لخت چہرے پر سنجیدگی کے آثار طاری کرتے ہوئے ترجمے کے لیے پیلو پلک کشا ہوا کہ "لغت نویس بیچارے کو جینجی صلہ مل بھی جاتے، ستائش نہیں مل پاتی۔ ہاں اس جہان گزراں سے گزر جانے کے بعد اس کی نشست بقائے دوام کے دربار میں محفوظ ہو جاتی ہے" میں نے اس کے اس بیان کی ایک طرف صداقت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اسے اردو کے محاورے۔ گڑے مرے اکھاڑنا۔ سے آشنا کیا اور کہا کہ "یہ دینا ہو یا وہ دینا، لغت نویس کو کہیں چین کی امید نہیں کرنا چاہیے۔ اس کے بعد اردو کے پہلے بڑے لغت نویس۔ صاحب فرہنگ آصفیہ۔ کے ان دردناک الفاظ کا تذکرہ کیا جو اس نے اپنا کام تیس سال کی طویل مدت میں مکمل کرنے کے بعد لکھے تھے۔

"اردو کا وصال ہمارا عرض حال۔ خود ہماری آنکھوں پہر کی روزانہ جھٹولی نشست نے مصائب کے ضمن میں یہ مزید عنایت فرمائی کہ پیٹ بڑھا کر توندل بنا دیا۔ ریاحی بوا سیر، ضعف مثلاً، ہم پہنچا دیا، معدہ بگاڑ دیا، اعصاب کو ڈھیلا کر دیا۔"

فَتَا حَبْرُ وَاِنَّا اُولَى الْاَبْصَارِ

# گودان تا گتودان

پریم چند کی گتودان اردو میں تصنیف ہے یا ترجمہ اس سوال کو میں نے ٹھیک سترہ برس پہلے انجمن ترقی اردو کے ہفتہ وار 'ہماری زبان' کے صفحات میں تین مختصر مضامین کے ذریعے اٹھایا تھا۔ یہ مضامین اس ہفتہ وار میں میرا صغیر کے عنوان کے تحت 15 دسمبر 1970ء تا 15 جون 1971ء شائع ہوتے رہے۔

میرا ذہن اس مسئلے کی جانب دو وجوہ سے منعطف ہوا۔ سب سے پہلے وہ 'دنی سانی' شہادتیں جو اس کے اردو (گتودان) اور ہندی (گودان) ایڈیشنوں کو ہلکا کر پڑھتے وقت سامنے آئیں جن کا ذکر میں نے مثالوں کے ساتھ ہماری زبان کے 15 جون 1971ء کے شمارے میں کیا ہے۔ دوسرے پریم چند کے وہ خطوط جن میں پریم چند اور ان کے دوست اقبال بہادر دریا سحر ہنگامی کے درمیان کاروبار کا ذکر ملتا ہے۔ یہ کاروبار ان دونوں کے درمیان عرصے سے ہوتا چلا آیا تھا۔ 11 ستمبر 1931ء کے ایک خط میں پریم چند 'زمانہ' کے ایڈیٹر اور ان کے دوست دیان رائے سنگھ کو یوں رقم طراز ہیں۔

"حضرت سحر کو میں نے 200 دینا لے کیا ہے۔ وہ راضی بھی ہو گئے۔۔۔ راضی ہوں تو گوشتہ عافیت، بھی ان سے پورا کروالوں؟"

1۔ ہماری زبان: میرا صغیر 15 دسمبر 1970ء، 8 مئی 1971ء اور 15 جون 1971ء

2۔ مدد گوپال: پریم چند کے خطوط، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔ 1968ء

لیکن ان واقعی اور خارجی شہادتوں کے باوجود اس وقت تک میرزاخیل تھا کہ غالباً پریم چند نے بہتر مرگ پر ’گودان‘ کے اردو ترجمے کو سنا ہو گا اور ممکن ہے جہاں تہاں سحر ہنگامی کے ترجمے میں اصلاح نہی کی ہو۔ لیکن صورت حال بالکل مختلف نکلی۔

پریم چند کا انتقال ۵ اکتوبر 1936 کو ہوا۔ دیا نرائن نگم نے ان کے انتقال کے بعد ’زمانہ‘ کے پریم چند نمبر میں ’گودان‘ کے بارے میں پہلی بار یہ اطلاع دی۔

• 1936ء میں آپ کا آخری ناول ’گودان‘، بھی سرسوتی پریس بنارس سے شائع ہوا۔ اس کی دوسرا جلدیں یک جہی میں اور پبلیکیشن قریب اتمام ہے۔ اس کا اردو ترجمہ بھی سحر صاحب کی امداد سے جلد ہی شائع ہو گا یہ دیا نرائن نگم نے یہاں اپنی اردو نویسی کی بناء پر ہندی ’گودان‘ کو ’گودان‘ لکھا ہے۔ ظاہر ہے سرسوتی پریس سے ’گودان‘ نہیں بلکہ ’گودان‘ شائع ہوا تھا۔

میرے ان مختصر مضامین کا سب سے مثبت رد عمل دیرینہ پرشاد سکسینہ صاحب کے ایک مراسلے کی شکل میں ظاہر ہوا۔ چون کہ سکسینہ صاحب کی دسترس سحر ہنگامی کے خود نوشت حالات زندگی کے مسودے تک تھی، اس سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے مراسلے میں ان کا یہ اقتباس نقل کیا۔

”منشی پریم چند انجہانی کے متعدد قصے اور کئی ناول مثلاً رنگ بھوم، کرم بھوم، پریم آشرم، نرمل وغیرہ ہندی سے اردو میں کئے جو چھپ چکے ہیں۔ ابھی ان کا آخری ناول ’گودان‘ بھی مکتبہ جامعہ سے شائع ہو چکا ہے، جس کا اردو ترجمہ میرا ہی کیا ہوا ہے۔“ (از مسودہ خود نوشت حالات زندگی سحر ہنگامی)

1 :- یہ تشابہ دیا نرائن نگم اور اردو کے دوسرے ادیبوں کو مسلسل ہوتا رہا ہے کہ وہ ہندی ’گودان‘ کو بھی ’گودان‘ لکھتے رہے ہیں۔ ’گودان‘ سنسکرت ترکیب ہے جبکہ ’گودان‘ اسی سے نکلی پراکرتی مرکب ہے جو اردو کے لیے زیادہ فطری ہے۔ پریم چند نے خود اس فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔

2 :- ہماری زبان (15 دسمبر 1970ء اور 22 جنوری 1971ء شمارے)

3 :- اردو میں ان ناولوں کے نام اعلیٰ الترتیب اس طرح ہیں جو گانہ ہتی۔ میانہ علی گوشتہ عافیت اور نرمل۔

4 :- اکتوبر 1981ء میں سحر ہنگامی صاحب کے خود نوشت حالات کا مسودہ (بقیہ صفحہ نمبر 202 پر)

ہماری زبان کے مذکورہ بالائین مضامین کو یکجا کر کے ترمیم و اضافے کے بعد میں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے تحقیقی مجلہ لکچر ونظر میں "گنودان: تعریف یا ترجمہ" کے عنوان سے 1971ء (جلد 11 شماره 2) میں شائع کیا اور اردو ہندی متون کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد سر ہنگامی کے اس

بقیہ صفحہ نمبر 201 سے آگے :-

ویریندر پر شاد سکسینہ کی عنایت سے مجھے بھی دیکھنے کو لیا جس پر میں نے 8 نومبر 1981ء کی 'ہماری زبان' میں 'پریم چند کے مترجم: اقبال بہادر اور راسمہ ہنگامی' کے عنوان سے ایک مختصر سا مضمون بھی لکھا۔ اس مضمون سے حسہ جستہ اقتباسات ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

"پورا نام اقبال بہادر اور راسمہ ہنگامی مگر مختصراً اقبال و راسمہ کہتا ہوں۔ والد کا نام شو نرائن لال مرحوم' رئیس وزمیندار' سکونت قصبہ ہنگام' ضلع فتح پور' وہاں ساہا سال بیٹے کا ستھوں کی آبادی تھی.... میرے والد... شاعر تھے مگر اردو علم و ادب سے بڑی دلچسپی رکھتے تھے پہلے 9 - 10 سال کی عمر تک کتب خانہ پڑھا گیا۔ گلستان بوستان تک فارسی پڑھی' پھر انگریزی کی طرف ڈھکیا گیا۔ ... 1904ء میں گورنمنٹ اسکول فتح پور میں داخل ہوا اور 1906ء میں قدیم ال آباد یونیورسٹی کا انٹرنس والا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ ... بیسویں صدی کی ابتداء ہی سے خواہ مخواہ شاعری کا شوق ہوا... ابتداءً 1911ء سے سیراکلام 'زمانہ' 'رکان پور' اور 'ادیب' (الآباد) میں شائع ہو چلا۔ غزل لکھنا قریب قریب ترک ہوا اور نظموں کا سلسلہ شروع ہو گیا جو کم و بیش اب بھی جاری ہے... مجموعہ کلام چھپنے کی اب تک نوبت نہیں آئی۔

1920ء سے 5 سال کے مطالعہ کے بعد ہندی بھی لکھنے لگا' زیادہ تر نثر۔ جب سے ملک کے کتے ہی مشہور ہندی رسالوں میں میرے مضامین شائع ہوتے تھے ہیں۔ جن کے معاوضہ کی صورت بھی کچھ روپیہ مل جاتا تھا۔ اردو سے اتنی بھی اُمید نہیں۔ عمر ختام کی تقریباً پانچ سو روپے کا ہندی نظم میں ترجمہ کیا ہے۔ ... اس سے کچھ سال قبل کریمیا کا منظوم ہندی ترجمہ بھی پراکاش پشکالیہ کانپور نے خرید کر شائع کیا تھا۔ (اس کے بعد مذکورہ بالا اقتباس 'پریم چند' کے ناولوں کے بارے میں تحریر ہے)

ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد نے بھی تلمی داس نامی ہندی کتاب مجھے اردو ترجمے کے لیے دی تھی... اس (1941ء) میں پچاس سال سے زیادہ عمر ہونے پر بھی تھوڑی بہت دیسی درزش کیے جاتا ہوں...۔

سر ہنگامی کا انتقال ان کے فرزند کیلاش ورما شائق ہنگامی کے مطابق 27 ستمبر 1942ء کو ہوا تھا۔ تاریخ پیدائش کی لاعلمی کی صورت میں ان کا قیاس ہے کہ انتقال کے وقت ان کی عمر پچیس چھتیس سال کی رہی ہوگی

دعوے کی تصدیق کی کہ ”گودان“ انہیں کا کیا ہوا اردو ترجمہ ہے۔ اس وقت بھی گودان کے پہلے ایڈیشن کی اشاعت کی تاریخ کا صحیح علم نہ ہونے کی وجہ سے میرا یہی خیال رہا کہ پریم چند نے ممکن ہے بستر مرگ پر اس ترجمے کو مٹ کر کچھ اصلاحیں دی ہوں۔ ہندی ”گودان“ جون 1926ء میں شائع ہوا۔ پریم چند کی جان بوا بیاہاری کا سلسلہ جون 1936ء سے شروع ہو گیا تھا۔ 8 اکتوبر 1936ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

1977ء میں ڈاکٹر جعفر رضا کا مقالہ ”پریم چند فن اور تعمیر فن“ کے نام سے پہلی بار شائع ہوا۔ پریم چند کے اس عقیدت مند نے اس میں میرے علاوہ دیا نرائن نگم اور سحر بنگانی سب کے بیانات سے اختلاف کیا۔ مثلاً نگم کے اس جملے پر کہ ”اس کا گودان کا اردو ترجمہ سحر صاحب کی امداد سے شائع ہو گا“ یہ تنقید کی ”کہ یہاں نگم نے سحر سے ترجمہ کرانے کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ صرف ان کی ”امداد“ کا حوالہ دیا ہے۔ لیکن اس سے یہ سوالیہ نشان لگ جاتا ہے کہ سحر نے گودان کی اشاعت میں کس طرح کی مدد کی؟“ (ص 261)۔ اسی طرح ڈاکٹر جعفر رضا نے ویرنید پرشاد سکسینہ صاحب کے مراسلے میں سحر بنگانی کے اقتباس کے بارے میں اپنے شبہ کا اظہار کیا اور آخر میں رائے پوری کے نام ایک مکتوب سے (جو پریم چند نے 27 فروری 1936ء کو لکھا تھا) اور جس میں ”گودان“ اور ”گودان“ دونوں ناموں سے اس ناول کو یاد کیا ہے یہ نتیجہ نکالا کہ پریم چند کا ہندی ناول ان کی زندگی ہی میں چھپ گیا تھا اور ”گودان“ کا مسودہ بھی انھوں نے اپنی زندگی میں تیار کر دیا تھا۔

پریم چند صدی کے بھوپال سمینار میں نومبر 1979ء میں مدھیہ پردیش اردو اکادمی کی جانب سے منعقد کیا گیا تھا اتفاق سے جعفر رضا اور میں دونوں موجود تھے اور پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے بھی جنھوں نے ایک جلسے کی صدارت کی تھی۔ انھوں نے ”گودان“ اور ”گودان“ کی ہماری بحث کو بہت دلچسپی سے سنا ہم دونوں مقالہ نگار اپنی اپنی سابقہ تحقیق پر اضافہ کیے بغیر دیر تک بحث میں الجھے رہے۔ میرا خیال تھا کہ جعفر رضا محض وکالت سے کام لے رہے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ محض داخلی اور سانی شہادتوں سے یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ پریم چند کے خطوط کی خارجی شہادتوں کی انھوں نے تاویلات کر لی تھیں۔ نگم کے لفظ ”امداد“ کے معنی بھی سیاق و سباق سے علاحدہ کر کے اپنے مطابق نکال لیے تھے۔ وہ کسی طرح ”گودان“ کو ترجمہ تسلیم کرنے پر تیار نہیں تھے لہذا اس طرح متفقہ طور پر تسلیم شدہ اردو کا بہترین ناول ان کے



ہاتھ سے نکل جاتا ہے اور اس کے ساتھ ان نالغین کرام کا بھرم جو اسی کا کھاتے اور گاتے رہے۔ امرت رائے سے پوچھا گیا کہ وہ اس معاملے میں کیا کہتے ہیں۔ انھوں نے نہایت ایمان داری سے کہا کہ میں اس وقت بہت چھوٹا تھا۔ صرف اس قدر یاد پڑتا ہے کہ پریم چند کی میز پر ایک کاپی میں لال روشتائی سے اردو میں ”گنودان“ لکھا ہوا دیکھا تھا۔ \_\_\_\_\_ ان کے اس معصوم بیان کو پریم چند کے پرستاروں نے اپنے لئے کافی سمجھا اور بہت دنوں تک اس شہادت کی دھوم مچا رہی۔ مجھ سے مطالبہ ہوا کہ جب تک مزید خارجی شواہد فراہم نہ کروں مقدمہ کا فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ پریم چند کے بھوپال سینا کا ایک فائدہ یہ ضرور ہوا کہ وہاں کے محققین میں بحث چل نکلی۔ بحث اگر تحقیقی انداز کی ہو تو دروازے خود بخود کھلتا شروع ہو جاتے ہیں۔ بھوپال سے واپسی پر ہفتہ عشرہ کے اندر مجھے ڈاکٹر سید حامد حسین کا خط ملا کہ عبدالقوی دیکھنوی صاحب کے ذخیرے میں ’زمانہ‘ کے پرانے شماروں پر نظر ڈالی تو حسب ذیل اطلاع ’گنودان‘ کے بارے میں ملی جس سے اس کے بارے میں آپ کے نقطہ نظر کی تائید ہوتی ہے۔ جنوری 1937ء کے شمارے میں صفحہ 73 پر ”علی خیریں اور نوٹ“ کے ذیل میں یہ درج ہوا۔

”منشی صاحب کے قریب قریب تمام قلمی اور ناول اردو زبان میں منتقل ہو چکے ہیں۔ ادبیۃ ان کا آخری ناول ’گنودان‘، جو ان کی وفات سے چند ہفتے پہلے شائع ہوا ہے ابھی تک اردو میں منتقل نہیں ہوا ہے۔ مسز پریم چند صاحبہ اور ان کے صاحبزادے اس کو اردو میں شائع کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں اور اس کے لیے ایڈیٹر ’زمانہ‘ کی معرفت لائق مترجم کی تلاش میں ہیں۔ جو صاحب اس خدمت کو اپنے ذمہ لینا پسند کریں وہ ایڈیٹر ’زمانہ‘ کانپور کو اپنی شرائط سے مطلع کریں۔“

1۔ دیکھئے دیانائیکم بیاباں بھی ہندی ’گودان‘ کو ’گنودان‘ سمجھ رہے ہیں جس کے اردو مترجم کی ان کو تلاش ہے۔ دراصل عام ہندی دالوں میں بھی ’گنودان‘ ہی زیادہ فصیح ترکیب ہے۔ پریم چند کا خیال تھا کہ وہ ہندی ناول کا یہی نام لکھیں لیکن ایک دوست کے مشورے پر انھوں نے سنسکرت کی ترکیب کو ہندی کے لیے ترجیح دی۔ لیکن اردو کے لئے ’گنودان‘ ہی مناسب سمجھا۔ ایک اور سبب یہ بھی تھا کہ اردو میں ’گودان‘ کے غلط تلفظ سے ذمہ کا پہلو دکھتا ہے۔

واہری وفاداری بہ شرط استواری! مقدمہ اس محکم شہادت پر بھی ختم نہیں ہوا۔ اپریل 1980ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو نے پریم چند پر ایک سیمینار کا اہتمام کیا۔ مجھے اس کے ایک جلسے کی صدارت سونپی گئی۔ پریم چند کے پریسوں میں وہاں ڈاکٹر جعفر رضا اور ڈاکٹر قمر رئیس بھی موجود تھے۔ میں نے اپنی صدارتی تقریر میں 'گٹووان' کے ترجمہ ہونے کی اس نئی شہادت کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنی اس بات کو دہرایا کہ اس نئے ثبوت کی موجودگی میں اب کسی شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ 'گٹووان' اردو میں پریم چند کی تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے جسے سمر سنگھی دان کے قدیم مترجم) نے معاوضہ لے کر ان کے انتقال کے بعد کیا ہے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے سمر سنگھی کی کردار کشی کرتے ہوئے ناقابل اعتماد بلکہ چورنگ کہا۔ انھوں نے اہل بھوپال کی فراہم کردہ حقائق معلومات سے انکار کرتے ہوئے اپنی تصنیف "پریم چند: فن اور تعمیر فن" کے نئے ایڈیشن (1980ء) میں اپنی بحث کی پرانی ڈگری قائم رکھی۔ اس بار ان کی زد پر 'زمانہ' کے موقر ایڈیٹر اور پریم چند جگر دوست دیا زائن نگم تھے۔

• پریم چند ادبیات کے بعض دیگر سباحث کی طرح گٹووان کے متعلق غلط فہمیوں کی ابتدا منشی دیا زائن نگم کے بیانات سے ہوتی ہے۔

(ص 260)

ان کے خیال میں 'زمانہ' کی یہ خبر بھی اسی قسم کا بیان ہے! حالانکہ وہ اردو 'گٹووان' کے پریم چند کے انتقال سے پہلے موجودگی کی شہادت بھی انھیں کے بیانات سے فراہم کرتے ہیں! اور مترجم کی تلاش اور "سحر صاحب کی امداد" سے اردو ترجمہ شائع ہونے والے بیانات میں تضاد دیکھتے ہیں! جعفر رضا مقدمہ ہار چکے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس کو اس بات کا اچھی طرح اندازہ ہو گیا۔ لہذا سیمینار کے اختتام پر انھوں نے نہایت جذباتی انداز میں مجھ سے اپیل کی کہ میں پریم چند کو دس برس سے ادبی عدالت کے کٹہرے میں کھڑا کیے ہوئے ہوں اور اب جب کہ پریم چند صدی کی تقریبات منائی جا رہی ہیں میرے لیے یہ کہاں تک مناسب ہے۔ میرے پاس اس کا جواب اس کے سوا کچھ اور نہیں تھا کہ میں خود پریم چند کا قدیم دستار ہوں! میں نے ان کی افسانہ نگاری پر ایم۔ اے کا مقالہ 1941ء میں لکھا جس وقت پریم چند پر اردو میں لکھے والوں کی تعداد بہت کم تھی لیکن میں نے اس بحث کو محض علمی دیانت کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اٹھایا ہے

میری اس علمی دیانت کی گونج دور دور پہنچی۔ ۵ اگست 1981ء کی ہماری زبان میں

ڈاکٹر عبدالستار دہلوی نے 'گودان' یا 'گنودان' کے عنوان سے لکھا۔  
 "پریم چند کا مشہور ناول 'گنودان' ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کی تحقیق کے مطابق  
 تصنیف نہیں بلکہ اردو ترجمہ ہے (مضامین مطبوعہ 'ہماری زبان' 15 دسمبر 1970ء تا  
 15 جون 1971ء)۔ یہ سلسلہ مضامین بعض اردو دوستوں کو پسند نہیں آیا۔ لیکن  
 امر واقعہ یہ ہے کہ تحقیق میں نہ ہی ذاتی پسند و ناپسند کو دخل ہوتا ہے اور نہ ہی  
 احباب کی۔ یہاں صرف حقیقت کی تلاش ہوتی ہے۔ گودان ہندوستانی  
 ادب (Indian Literature) کا ایک منفرد ناول ہے جس پر  
 اردو زبان والوں کو ناز تھا۔ مگر ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کی تحقیق کی روشنی  
 میں اس کی اردو میں حیثیت ہندی سے ترجمے سے زیادہ نہیں۔ لہذا یہ اعزاز اردو  
 کو نہیں بلکہ اس کا استحقاق صرف ہندی کو دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں  
 صاحب کا اس سلسلے میں ایک مضمون 'گودان تا گنودان' ہماری زبان یکم اور  
 8 مئی 1981ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے جس میں انھوں نے جدید تحقیقات  
 کی روشنی میں بحث کی ہے اور ماہرین پریم چند ڈاکٹر قمر رئیس اور ڈاکٹر جعفر رضا  
 سے اختلاف کیا ہے جو 'گودان' کو ہندی سے اردو میں ترجمہ کی بجائے اُن کی  
 اردو تصنیف مانتے ہیں۔۔۔"

میرزا فانی خیال تھا کہ زمانہ جنوری 1937ء میں مترجم کی تلاش کے اعلان کے بعد یہ بات  
 پایہ ثبوت کو پہنچ گئی تھی کہ 'گودان' کا اردو ترجمہ خود پریم چند کا کیا ہوا نہیں ہے اور عمر ہنگامی  
 کا اس سلسلے میں بیان صحیح ثابت ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈاکٹر جعفر رضا کا اصرار ختم نہیں ہوا (ہو تا بھی  
 کیسے!) اس لیے بحث جاری رہی اور مقدمہ چلتا رہا۔

اب مجھے دو چیزوں کی تلاش ہوئی۔ ایک 'گنودان' کے پہلے ایڈیشن کی اور دوسرے 'زبانہ'  
 کے 1937ء کے بعد کے شماروں کی۔ اتفاق سے دونوں مولانا آزاد لائبریری (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی)  
 کے ذخائر میں مل گئے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے اپنی تصنیف کے ص 102 پر 'گنودان' کے بارے میں  
 لکھا ہے۔

"اردو میں پہلی بار مکتبہ جامعہ دہلی سے 1937ء میں شائع ہوا۔"  
 یہ بیان مگر اُن ہے اور پہلے ایڈیشن کو دیکھے بغیر غالباً اپنے نقطہ نظر کی تائید کے طور پر

لکھا گیا ہے: 'گنودان' کے پہلے ایڈیشن کا ایک نسخہ مولانا آزاد لائبریری کے حسیب گنج کلکشن میں موجود ہے۔ اس پر تاریخ اشاعت 1939ء (مطابق 1354ھ) درج ہے۔ ناول کے نیچے نام "مصنفہ منشی پریم چند مرحوم" لکھا ہوا ہے (مطبوعہ جدید پری پریس، دہلی۔ تعداد صفحات 651، تعداد ابواب 36، قیمت 2/50)۔

اس کے ساتھ ہی 'زمانہ' فروری 1938ء کے شمارے میں "علمی خبریں اور نوٹ" کے صفحے پر اہتمام حقیقت کے لیے ایڈیٹر زمانہ کی دی ہوئی یہ خبر ملی۔

"ہمارے دوست سحرنگامی نے منشی پریم چند آنہانی کے آخری ناول 'گنودان' کے اردو ترجمے کی خدمت اپنے ذمہ لے لی تھی لہذا آپ نے اس کا مکمل ترجمہ کر کے پبلشر کے سپرد کر دیا اور اب گنودان کا اردو ایڈیشن جامعہ طیر دہلی سے شائع ہو گا۔"

مقدمہ اب گنودان ہی پر ختم نہیں ہو جاتا۔ سحرنگامی کا یہ دعویٰ کہ گنودان کے علاوہ جوگان ہستی، میدان عمل، گوشہ عافیت اور زلا کو بھی انھوں نے اردو کا قالب عطا کیا ہے میں صحیح سمجھتا ہوں۔ گوشہ عافیت کے سلسلے میں پریم چند کا یہ خط کافی ہے جو انھوں نے دیا زائن نگم کو 1931ء میں لکھا تھا۔

"حضرت سحر کو میں نے 200 دینا طے کیا ہے، وہ راضی بھی ہو گئے۔۔۔۔۔ راضی ہوں تو گوشہ عافیت بھی کراؤں؟"

جوگان ہستی کے بارے میں 'زمانہ' (ستمبر 1937ء جلد 69، شمارہ 3) کی یہ اطلاع

ملاحظہ ہو۔

"پریم چند صاحب کے آخری ناول 'گنودان' کے اردو ترجمے کے لیے عرصہ ہوا 'زمانہ' میں ایک نوٹ شائع ہوا تھا جس کے جواب میں کئی قابل اور مشہور اہل باب

1۔ چنانچہ گنودان کو مسلسل 'گنودان' لکھے ہیں۔ یہ غلطی پریم چند نے اپنے خطوط تک میں کی ہے۔ دراصل 'گودان' کا انتخاب ہندوستانی روایت کے احترام کے طور پر ایک دوست کی تجویز پر انھوں نے ہندی ایڈیشن کے لیے کیا تھا۔ اردو ہندی دونوں میں عام پلن 'گنودان' کا ہی ہے۔

2۔ مراد ہندی 'گودان'،

نے مستعدی اور کشادہ دلی سے اس خدمت کو انجام دینے کی خواہش ظاہر کی۔ ان معززین میں قابلیت کے لحاظ سے ایک سے ایک بڑھ کر تھے۔ مگر آخر قریح فانی مکرّمی سحر ہنگامی کے نام پڑا۔ اس قسم کی خدمت خود منشی پریم چند صاحب اپنی حیات میں لے چکے تھے۔ چوگان، ہستی کا اردو ترجمہ سحر ہنگامی صاحب ہی نے ہندی سے کیا تھا۔ گنودان کا اردو ترجمہ اب عن قریب مکمل ہو کر جامعہ ملیہ دہلی کے اہتمام سے شائع ہو گا۔

یہ بات اب یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ گوشتہ عافیت، چوگان، ہستی اور گنودان اردو میں حضرت سحر کے کئے ہوئے ترجمے ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ کہ میدان عمل اور زملا اور بہت سے قصوں کا اردو قالب بھی انہیں کے رشحاتِ قلم کا نتیجہ ہی کوئی دوسرے نہیں کہ غلط ہو، ہر چند اس سلسلے میں ابھی خارجی شواہد کا انتظار ہے۔ پریم چند کی جانب سے اس سلسلے میں صرف ایک بات کہی جاسکتی ہے کہ چوں کہ یہ تمام ناولیں اور افسانے (بامستثناء گنودان) ان کی حیات میں شائع ہوئے ہیں۔ اس لیے ممکن ہے کہ ان کے مسودات پر انھوں نے ایک نظر ڈالی ہو۔ مزید یہ کہ چوں کہ اردو، ہندی، تہذیبی اعتبار سے دو زبانیں ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ایک زبان ہیں، اس لیے ان ناولوں اور افسانوں کے بہت سے حصے (مثلاً مکالمات وغیرہ) ترجمہ نہیں بلکہ نقل لفظ ہونے کی وجہ سے پریم چند ہی کے یادگار ہیں۔

# اُردو: مردم شماری کے آئینے میں

1981ء کی مردم شماری کی "زبان اور مذاہب" پر مشتمل جلد اب تک شائع نہیں ہو سکی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ریاست بہار کے اعداد و شمار جو پہلے ہی سے ہندی کے لیے تشویشناک تھے 1981ء کی مردم شماری میں بھوجپوری اور متیلی کے غم ٹھوک کر میدان میں نکل آنے کی دہرے اور خستہ ہو گئے ہیں۔ 1961ء کی مردم شماری میں بہار کی کل آبادی میں صرف 30.44 نے اپنی مادری زبان ہندی لکھا تھا۔ 1971ء کی مردم شماری میں یہ گزر کر 35.11 پہنچ گئی۔ 1981ء میں یقیناً بہار کی بولیوں کی سانی انفرادیت کے پیش نظر یہ اور کم ہو گئی ہوگی۔ اس لیے اسے عوام کے سامنے پیش نہ کرنے ہی میں مصلحت سمجھی گئی۔

اُردو کے سلسلے میں اعداد و شمار کی دھاندلی عرصہ دراز سے جاری ہے۔ مردم شماری کے وقت ہر شہری کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنی لکھی زبان یا بولی کو چاہے درج کر سکتا ہے اور انڈران کرنے والوں کا یہ فرض ہے کہ مادری زبان کچھ وقت دیانت سے کام لے، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے، خاص کر دیہات کے رہنے والوں کی اس اختیار کو اکثر سیاسی مصلحتوں کی بناء پر سلب کر لیا جاتا ہے۔ 1881ء سے ہندوستان کی مردم شماری کی رپورٹوں میں لوگوں کی مادری زبان کا انڈران ہوتا آیا ہے۔ 1911ء کی مردم شماری سے ان کی تفصیلات باقاعدہ جدولوں کی شکل میں شائع کی جاتی رہی ہیں۔ مادری زبانوں کی فہرست میں صرف مستند زبانیں ہی شامل نہیں ہوتیں۔ اکثر لوگ غیر معروف بولیوں تک کو اپنی مادری زبان سمجھواتے ہیں۔ بعضوں نے یہ مشرف، ہر مردم شماری میں سنسکرت کو بنیاد ہے۔ 1971ء کی مردم شماری میں 2,212 اشخاص نے

اسے اپنی مادری زبان درج کرایا ہے۔ اور انگریزی کو مادری زبان درج کرانے والوں کی تو ہمیشہ خاصی تعداد رہی ہے۔ البتہ بے پاری اُردو کے ساتھ ان تمام رپورٹوں میں کچھ نہ کچھ لطیفہ سنگین ہوتا آیا ہے۔ غلام ہندوستان میں بھی اور آزاد ہندوستان میں بھی! اس ستم ظریفی کی بنیاد فقط 'ہندوستانی' رہا ہے۔ خدا رحمت کرے اس مشیر پر جس نے زبان کے اس نام کو مردم شماری میں رائج کیا۔ آج یہ ہماری زبان سے مکمل بن کر پیٹ گیا ہے اور اس زبان پر کبیل ڈالنے والوں نے 1961ء تک اسے من مانے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً اتر پردیش کے ذکر اس کی علاقائی سالمیت 1911ء تا حال برقرار رہے) اعداد و شمار کی جدولیں دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ اُردو 'ہندوستانی' کی پیٹ میں کس طرح رہی ہے 1961ء کی مردم شماری میں جب یہ اس کے پکڑے نکلی تو اُردو بولنے والوں کی تعداد کہاں سے کہاں پہنچ گئی 1911ء کی مردم شماری میں ہندی اور اُردو کے اعداد و شمار حسب ذیل تھے۔

43, 765, 659.

ہندی :-

4, 095, 728.

اُردو :-

1921ء - 1931ء اور 1951ء میں جب 'ہندوستانی' کی پچھ لگادی گئی تو نقص

حسب ذیل ہو گیا (1941ء میں جنگ عظیم دوم کی وجہ سے مردم شماری نہیں ہوئی تھی)۔

1951ء	1931ء	1921ء	
50,454,217	x	x	ہندی
6,742,938	49,456,327	46,389,073	ہندوستانی
4,300,425	x	x	اُردو

دوسرے الفاظ میں آزادی کے بعد جب 'ہندوستانی' کا تسلیم ٹوٹا اور اُردو 'ہندی' کا جدا گانہ حق انتخاب دیا گیا تو ہندوستانی میں 37.36 فیصد کی یک لخت کمی ہو گئی۔ 1961ء کی مردم شماری سے اس کا مقابلہ کر کے بین السطور پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ 1951ء کی مردم شماری میں 'ہندوستانی' کو مادری زبان نکھوانے والوں کی بڑی تعداد اُردو بولنے والوں کی تھی جو قومی یک جہتی کی چٹکی یاد رکھی میں آ گئے تھے۔ 1961ء کی مردم شماری کے مطابق اتر پردیش میں تینوں زبانوں (یا ناموں) کے تحت اعداد و شمار حسب ذیل ہیں۔

ہندی	62,442,731	23.76 فیصد اضافہ
اُردو	7,891,710	83.51 فیصد اضافہ
ہندوستانی	100,530	98.51 فیصد کمی

اس طرح 1951ء میں 67 لاکھ 'ہندوستانی' سکھوانے والوں کی تعداد 1961ء میں گھٹ کر صرف ایک لاکھ رہ جاتی ہے۔ 1951ء کی مردم شماری میں 'ہندوستانی' نام خاص طور پر ایسی ریاستوں کے سانی اعداد و شمار میں ملتا ہے، جہاں اس کی زوبینشتر اُردو پر پڑتی ہے۔ مثلاً اتر پردیش، آندھرا پردیش، میسور (کرناٹک) مدراس (تامل ناڈو) اور جموں و کشمیر۔ ان تمام ریاستوں میں اُردو بولنے والوں نے 1951ء کی مردم شماری کے وقت (نیک نیتی کے ساتھ) دھوکا کھایا تھا اور اُردو، ہندوستانی میں تقیم ہو گئے تھے۔ 1961ء کی مردم شماری کے وقت جب ہوش آیا تو ہر ریاست میں ان کی تعداد میں حیرت انگیز اضافہ ہوا جس کی شرح اس طرح ہے۔

1. اتر پردیش	83.51 فیصد
2. آندھرا پردیش	59.64 فیصد
3. بہار	54.79 فیصد
4. مدھیہ پردیش	100.99 فیصد
5. میسور	131.76 فیصد
6. راجستھان	226.37 فیصد
7. گجرات	50.10 فیصد
8. تمل ناڈو	44.21 فیصد
9. ہاراشٹر	31.01 فیصد
10. اڑیسہ	33.88 فیصد

1961ء کی مردم شماری میں اُردو کے اعداد و شمار کی یہ بازیافت ادنیٰ سا کرشمہ ہے اُردو کے سانی شعور کا اُردو، ہندوستانی کے ہم رنگ دام سے اُردو کے باہر نکل آنے کا۔

1961ء کی مردم شماری کے مطابق اُردو کے اعداد و شمار

1961ء کی مردم شماری کے مطابق ہندوستان میں اُردو بولنے والوں کی مجموعی تعداد —



دو کروڑ تینتیس لاکھ تیس ہزار پانچ سو اٹھارہ ( 23, 518, 33, 2 ) مٹی۔ اس مردم شماری کی رو سے اردو ملک کی چھٹی زبان مٹی، دستور ہند کے آٹھویں شدول میں دی ہوئی چودہ زبانوں کو بادی بان کھوائے والوں کی جدول حسب ذیل ہے۔

13, 34, 35, 360	1 : ہندی
3, 76, 68, 132	2 : تلگو
3, 38, 88, 939	3 : بنگالی
3, 52, 86, 771	4 : مراٹھی
3, 05, 62, 786	5 : تامل
2, 33, 23, 318	6 : اردو
2, 03, 04, 464	7 : گجراتی
1, 74, 15, 827	8 : کنٹر
1, 70, 15, 782	9 : ملیالم
1, 57, 19, 398	10 : اڑیا
1, 09, 50, 824	11 : پنجابی
68, 03, 465	12 : آسامی
19, 56, 115	13 : کشمیری
2, 544	14 : سنسکرت

(نوٹ) :۔ سندھی اس وقت تک آٹھویں شدول میں شامل نہیں ہوئی مٹی۔ اس کے بولنے والوں کی تعداد 13, 71, 932 مٹی

### ہندوستان میں اردو : ریاستی سطح پر

78, 91, 714	1 : اتر پردیش
41, 49, 245	2 : بہار
27, 25, 737	3 : مہاراشٹر

75,53,752	4 : آندھرا پردیش
20,34,482	5 : میسور
8,52,947	6 : مغربی بنگال
8,40,185	7 : مدھیہ پردیش
6,15,503	8 : تامل ناڈو
5,94,670	9 : گجرات
5,09,673	10 : راجستھان
2,12,991	11 : اڑیسہ
2,05,909	12 : ہریانہ
1,53,258	13 : ریاست دہلی

## ہندوستان میں اردو بحیثیت ثانوی زبان

20,05,582	: ہندوستان
4,44,079	1 : پنجاب (مع ہریانہ)
3,46,609	2 : اتر پردیش
2,49,583	آندھرا پردیش
2,10,093	4 : جموں و کشمیر
99,330	5 : میسور
89,763	6 : ہماچل پردیش
76,832	7 : مغربی بنگال
60,605	8 : دہلی
59,542	9 : گجرات
45,132	10 : راجستھان
36,927	11 : مدھیہ پردیش
35,767	12 : تامل ناڈو

## اردو کے سب سے آباد اضلاع تعداد کے لحاظ سے

9, 66, 610	1 : پورنیا (بہار)
6, 55, 268	2 : مراد آباد (اتر پردیش)
5, 33, 939	3 : حیدر آباد (آندھرا پردیش)
5, 12, 290	4 : دربھنگہ (بہار)
4, 51, 114	5 : سہارن پور (اتر پردیش)
4, 50, 712	6 : میرٹھ (اتر پردیش)
4, 01, 616	7 : بمبئی (مہاراشٹر)
3, 88, 515	8 : بجنور (اتر پردیش)
3, 75, 083	9 : مظفر پور (بہار)
3, 50, 135	10 : لکھنؤ (اتر پردیش)
3, 26, 231	11 : ریتلی (اتر پردیش)
3, 09, 874	12 : موٹی ہاری (بہار)
3, 04, 112	13 : رام پور (اتر پردیش)

## اردو کے سب سے آباد اضلاع بہ لحاظ تناسب آبادی

45 فیصد	1 : رام پور (اتر پردیش)
40 فیصد	2 : پورنیا (بہار)
39 فیصد	3 : دربھنگہ (بہار)
35 فیصد	4 : مراد آباد (اتر پردیش)
33 فیصد	5 : بجنور (اتر پردیش)
30 فیصد	6 : سہارن پور (بہار)
30 فیصد	7 : حیدر آباد (آندھرا پردیش)
29 فیصد	8 : سہارن پور (اتر پردیش)

28 فیصد	9 : شاہ آباد (بہار)
28 فیصد	10 : چھپران (بہار)
28 فیصد	11 : سنگ بھوم (بہار)
28 فیصد	12 : کولار (میسور)
26 فیصد	13 : بیدر (میسور)

### اتر پردیش میں اردو (بہ تناسب ہندی)

کل اُردو آبادی : 78 , 91 , 714 (14 فیصد)  
ضلع وار تقسیم

33 فیصد	6,55,268	1 : مراد آباد
29 فیصد	4,51,114	2 : سہارن پور
17 فیصد	4,50,772	3 : میرٹھ
33 فیصد	3,88,515	4 : بجنور
13 فیصد	3,50,135	5 : بستی
22 فیصد	3,20,251	6 : بریلی
45 فیصد	3,04,112	7 : رام پور
14 فیصد	2,90,058	8 : گونڈہ
18 فیصد	2,56,720	9 : مظفر نگر
11 فیصد	2,56,452	10 : اعظم گڑھ
18 فیصد	2,53,162	11 : کمشنر
9 فیصد	2,26,327	12 : الہ آباد
13 فیصد	2,10,250	13 : سیتاپور
15 فیصد	2,02,518	14 : بارہ بنکی
13 فیصد	2,01,459	15 : پیرائی

بدایوں	16	1,79,423	13 فیصد
کان پور	17	1,78,607	8 فیصد
دارانسی	18	1,78,258	8 فیصد
بند شہر	19	1,74,419	10 فیصد
فیض آباد	20	1,49,386	9 فیصد
گورکھ پور	21	1,45,154	6 فیصد
شاہجہاں پور	22	1,39,161	12 فیصد
دیوریا	23	1,33,941	6 فیصد
فرخ آباد	24	1,22,227	9 فیصد
لکھیم پور کھیری	25	1,19,574	10 فیصد
اگرہ	26	1,18,862	7 فیصد
علی گڑھ	27	1,15,233	7 فیصد
پیلی بھیت	28	1,10,055	19 فیصد
ہردوئی	29	1,05,432	7 فیصد
جولپور	30	1,02,520	6 فیصد
لاٹے بریلی	31	94,168	7 فیصد
پرتاپ گڑھ	32	91,692	7 فیصد
غازی پور	33	91,290	7 فیصد
ایٹ	34	91,110	7 فیصد
سلطان پور	35	89,320	7 فیصد
فتح پور	36	86,567	8 فیصد
اُٹاؤ	37	69,389	6 فیصد
نیٹی مال	38	63,402	5 فیصد
اٹاؤ	39	51,178	4 فیصد

[باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم]

## مہاراش آردو (بہ تناسب ہندی)

کل آردو آبادی 41, 49, 245 (10 فیصد)

### ضلع وار تقسیم

40 فیصد	9, 66, 610	1 : پورنیا
39 فیصد	5, 12, 290	2 : دربھنگہ
11 فیصد	3, 75, 085	3 : مظفر پور
28 فیصد	3, 09, 874	4 : چمپارن
12 فیصد	2, 71, 237	5 : گیا
8 فیصد	2, 34, 914	6 : مونگیر
30 فیصد	2, 24, 425	7 : سارن
16 فیصد	1, 99, 498	8 : سنتھال پرگنہ
9 فیصد	1, 95, 453	9 : پٹنہ
10 فیصد	1, 70, 852	10 : بھاگل پور
8 فیصد	1, 40, 864	11 : ہزارہی باغ
22 فیصد	1, 26, 512	12 : بہرہ
28 فیصد	1, 23, 345	13 : شاہ آباد
14 فیصد	87, 271	14 : رائی
26 فیصد	71, 588	15 : بنگ بھوم
10 فیصد	71, 418	16 : دھنباڈ
7 فیصد	68, 211	17 : پالامو

## مہاراشٹر میں آردو

کل آردو آبادی 27, 25, 757 (10 فیصد)

## ضلع وارے تقسیم (بہ تناسب مراٹھی)

10 فیصد	4,01,616	1 : بجئی
11 فیصد	1,24,582	2 : اورنگ آباد
11 فیصد	1,64,177	3 : شولا پور
10 فیصد	1,54,023	4 : جگداؤں
10 فیصد	1,46,421	5 : عثمان آباد
8 فیصد	1,34,379	6 : ناسک
13 فیصد	1,30,664	7 : اکولا
11 فیصد	1,24,582	8 : پرہنی
13 فیصد	1,17,041	9 : نامڈیٹر
10 فیصد	1,13,190	10 : امراؤتی
10 فیصد	1,01,001	11 : بلڈانہ
4 فیصد	98,170	12 : پونا
5 فیصد	93,433	13 : رتناگری
9 فیصد	90,302	14 : بیٹر
5 فیصد	88,542	15 : احمد نگر
5 فیصد	73,195	16 : کوہا پور
7 فیصد	71,772	17 : سانگلی
5 فیصد	71,389	18 : تھانہ
6 فیصد	70,754	19 : ناگ پور
12 فیصد	68,338	20 : دھوبیا
7 فیصد	61,494	21 : یوٹل
5 فیصد	55,969	22 : کولابہ

[ باقی اضلاع میں پچاس لاکھ سے کم ]

## آندھرا پردیش میں اُردو

کل اُردو آبادی 25,53,753 (12 فیصد بہ تناسب تنگی)

30 فیصد	5,33,939	1 : حیدر آباد
15 فیصد	2,59,430	2 : کرنول
8 فیصد	2,27,037	3 : گنتور
11 فیصد	1,66,811	4 : اننت پور
13 فیصد	1,65,869	5 : کڑپہ
7 فیصد	1,38,791	6 : نیلور
10 فیصد	1,36,756	7 : محبوب نگر
8 فیصد	1,30,226	8 : چتور
11 فیصد	1,26,634	9 : میدک
11 فیصد	1,13,353	10 : نظام آباد
5 فیصد	1,05,981	11 : کرشنا
11 فیصد	80,947	12 : عادل آباد
5 فیصد	77,028	13 : نلگنڈا
5 فیصد	73,309	14 : وزنگل
4 فیصد	63,763	15 : کریم نگر
6 فیصد	55,962	16 : کھمم

[ باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم ]

## میسور میں اُردو

کل اُردو آبادی 20,34,482 (7 فیصد بہ تناسب کثرت)

ضلع وار تقسیم



1	: کلبرگر	2,39,900	21	فیصد
2	: بنگلور	2,39,434	16	فیصد
3	: دھارواڑ	2,48,678	14	فیصد
4	: بیجاپور	1,84,942	12	فیصد
5	: بیدگام	1,64,620	11	فیصد
6	: کولار	1,23,624	28	فیصد
7	: میدر	1,16,708	26	فیصد
8	: رائے پور	1,11,382	12	فیصد
9	: میسور	88,989	6	فیصد
10	: بیلاری	87,423	11	فیصد
11	: کنٹوگا	83,288	11	فیصد
12	: تمکور	81,616	7	فیصد
13	: چترادرگا	74,725	9	فیصد
14	: شمالی کنارا	51,582	12	فیصد

[ باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم ]

## 1971ء کی مردم شماری کے مطابق اردو کے اعداد و شمار

1971ء کی مردم شماری کے مطابق بھی اردو ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے۔ اعداد و شمار کے اعتبار سے اس کا نمبر ہندی، تلگو، بنگالی، مراٹھی اور تمل کے بعد آتا ہے۔ اس کے بولنے والوں کی تعداد گجراتی، ملیالم، کنڑ، اڑیا، سمیایچانی اور کشمیری سے زیادہ ہے۔ 1971ء کی مردم شماری کی رُو سے ملک میں اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 28,620,895 ہے۔ جو 1961ء کی تعداد 2,33,23,516 سے 53,97,377 زیادہ ہے۔ اس طرح دس سال کے عرصہ میں اردو آبادی میں 8.14 فی صد اضافہ ہوا ہے۔

دستور ہند کے آٹھویں ترمیم میں دی ہوئی زبانوں میں اس کی درجہ بندی حسب ذیل ہے۔

208, 514, 005	1 : ہندی
44, 792, 312	2 : بنگالی
44, 756, 923	3 : تلگو
41, 765, 190	4 : مراٹھی
37, 690, 106	5 : تمل
28, 620, 895	6 : اُردو
25, 865, 012	7 : گجراتی
21, 938, 760	8 : میالم
21, 710, 649	9 : کنڑ
14, 108, 443	10 : اڑیا
19, 865, 198	11 : پنجابی
2, 495, 487	12 : کشمیری
1, 676, 875	13 : سندھی
2, 212	14 : سنکرت
191, 595 (آٹھویں سیدھل سے باہر)	15 : انگریزی

## ہندوستان کی مختلف ریاستوں میں اُردو :

فیصد بہ تناسب علاقائی زبانیں	تعداد	ریاست
10.50	92, 73, 589	1 : اتر پردیش
8.86	49, 93, 284	2 : بہار
7.26	36, 61, 896	3 : ہاراشٹر
7.59	32, 99, 916	4 : آندھرا پردیش
9.0	26, 36, 688	5 : کرناٹک
2.37	9, 88, 275	6 : مدھیہ پردیش
2.14	9, 50, 363	7 : مغربی بنگال

1.84	7,59,607	8 : تمل ناڈ
2.53	6,50,947	9 : راجستھان
2.18	5,81,508	10 : مہاراشٹر
5.68	2,31,127	11 : دہلی

### تجزیاتی اشارات

1۔ اہ ریاستوں کی تناسب کے اعتبار سے درجہ بندی حسب ذیل ہے۔

10.50	1 : اتر پردیش
9.0	2 : کناٹک
8.86	3 : بہار
7.59	4 : آندھرا پردیش
7.26	5 : مہاراشٹر
5.68	6 : دہلی

باقی ریاستوں میں اردو آبادی 1 تا 3 فیصد کے درمیان ہے۔

2۔ کثرت آبادی کے لحاظ سے اردو آبادی کے دو حلقے بنتے ہیں۔

142,66,873	ا۔ اتر پردیش اور بہار کل آبادی
95,98,440	ب۔ آندھرا پردیش، مہاراشٹر اور کناٹک

3۔ اُردو ریاست جموں و کشمیر کی سرکاری زبان ہے۔ ہر چند وہاں اردو کو ماوری زبان کھوانے والوں کی تعداد کل 12,617 ہے۔ اس کے مقابلے میں کشمیری کو 19,37,817 اور پنجابی لہندی کو 22,32,839 اور 9,78,393

کو علی الترتیب 22,32,839 اور 9,78,393 اشخاص نے اپنی ماوری زبان درج کرایا ہے۔

ہاچل پردیش میں اُردو کو دوسری سرکاری زبان کا منصب دیا گیا ہے۔ لیکن وہاں ماوری زبان کھوانے والوں کی کل تعداد 6,271 ہے

## اُردو کے سب سے آباد اضلاع (بہ لحاظ تعداد)

1,167,417	1 : پورنیا (بہار)
749,170	2 : مراد آباد
734,936	3 : حیدر آباد
647,976	4 : بمبئی
584,190	5 : دربھنگہ
544,936	6 : میرٹھ
526,349	7 : سہارن پور
498,275	8 : مظفر پور (بہار)
482,292	9 : بجنور
395,584	10 : بستی (اتر پردیش)
392,154	11 : بریلی
379,552	12 : رام پور (اتر پردیش)
356,027	13 : مظفر نگر (اتر پردیش)
330,375	14 : گیا
309,960	15 : اعظم گڑھ

[باقی اضلاع کی آبادی تین لاکھ سے کم ہے]

## اتر پردیش میں اُردو

(کل اُردو آبادی 92,73,589)

ضلع وار آبادی

ہندی	اردو	ضلع
561,246	88,945	1 : نئی تال
992,455	482,292	2 : بننور
1,670,915	749,170	3 : مراد آباد
1,463,603	181,566	4 : بدایوں
481,786	379,552	5 : رام پور
1,366,637	392,137	6 : برہمپور
576,052	130,896	7 : پٹی جیت
1,117,971	150,823	8 : شاہجہان پور
1,494,949	526,349	9 : سہان پور
1,441,392	356,027	10 : مظفر نگر
2,762,593	544,936	11 : میرٹھ
1,784,588	289,897	12 : بلند شہر
1,958,025	148,385	13 : علی گڑھ
2,127,898	140,868	14 : آگرہ
1,463,863	105,664	15 : ایٹھ
1,424,105	130,824	16 : فرخ آباد
2,641,910	275,760	17 : کان پور
1,170,304	107,602	18 : فتح پور
2,632,910	279,086	19 : الہ آباد
1,308,089	145,562	20 : کبیری
1,661,067	220,822	21 : میٹاپور
1,730,145	118,732	22 : ہردوئی
1,295,734	269,288	23 : نکنہ
1,409,671	230,630	24 : بہرائچ

1,771,837	289,366	25 : گونڈا
1,556,288	224,993	26 : بارہ بنگی
1,329,021	148,147	27 : فیض آباد
2,703,660	395,589	28 : بستی
2,546,416	158,910	29 : گورکھپور
1,907,152	105,919	30 : دیوڑیا
1,544,018	309,960	31 : اعظم گڑھ
1,423,003	107,307	32 : غازی پور
2,582,759	236,470	33 : داراناسی
1,907,152	97,322	34 : جون پور

[ باقی اضلاع میں اُردو بولنے والوں کی تعداد ایک لاکھ سے کم ہے ]

## بہار میں اُردو

کل اُردو آبادی 49,93,284

## ضلع وارا آبادی

ہندی	اُردو	ضلع
3,310,015	218,422	1 : پٹنہ
4,117,881	330,375	2 : گیا
3,754,482	171,390	3 : شاہ آباد
4,075,520	199,012	4 : سرن
3,209,699	296,734	5 : چمپارن
4,334,858	496,275	6 : مظفر پور

1,640,151	584,190	7 : درہنگہ
3,541,530	289,529	8 : منگھیر
1,803,076	225,684	9 : بھگل پور
2,126,344	207,192	10 : بہرہ
2,389,067	1,167,417	11 : پڑنیا
1,363,865	225,914	12 : سنحال پورگنہ
2,532,014	185,161	13 : ہزاری باغ
844,736	117,434	14 : دھناد

### مہاراشٹر میں اُردو

36, 61, 896

کل اہدو آبادی

ہندی	اُردو	ضلع
2,507,478	67,976	1 : بمبئی (گریٹ)
1,745,537	118,572	2 : تھانہ
1,869,415	101,617	3 : رتناگری
3,056,523	200,615	4 : ناسک
1,812,703	175,515	5 : جل گاؤں
2,036,674	114,744	6 : احمد نگر
2,689,972	125,870	7 : پونا
1,618,132	196,841	8 : شولاپور
1,490,558	181,333	9 : اورنگ آباد
1,245,145	263,325	10 : پربھنی
1,115,983	121,895	11 : بیڑ

1,030,931	155,012
1,580,990	187,346
1,041,916	125,853
1,157,351	172,400
1,145,138	154,569

12 : نانڈیٹر
13 : عثمان آباد
14 : بلدانہ
15 : اکولہ
16 : امر اوتی

## آندھرا پردیش میں اُردو

32,99,916

کل اُردو آبادی

ضلع وار تقسیم

ضلع	اُردو	تنگو
1 : کرشنا	129,668	325,119
2 : گنتور	263,344	2,330,272
3 : کٹپہ	206,450	1,353,338
4 : اننت پور	208,354	1,652,842
5 : کرنول	294,950	1,545,556
6 : محبوب نگر	168,710	1,622,065
7 : حیدر آباد	134,936	1,681,662
8 : میدک	164,162	1,201,771
9 : نظام آباد	151,862	1,028,042
10 : عادل آباد	105,789	819,774



# کرناتک میں اُردو

کل اُردو آبادی 26, 36, 688  
ضلع وار تقسیم

ضلع	اُردو	کنڈ
1 : بنگلور	348,861	1,705,243
2 : بلگام	190,312	1,619,784
3 : بلاری	114,367	823,594
4 : بیدر	153,470	422,022
5 : بنجالپور	217,352	1,633,664
6 : چتر دُرگا	105,196	1,036,296
7 : دھاڑوار	289,419	1,875,919
8 : گلبرگر	299,427	1,157,342
9 : کولار	153,999	368,420
10 : میسور	125,781	1,735,104
11 : رانچور	145,343	-----
12 : شموگا	119,897	-----
13 : تنکور	104,621	-----

## مسلم آبادی اور اُردو آبادی کا تناسب

اُردو آبادی	مسلم آبادی	
92,73,589	13,696,533	1 : اتر پردیش

49,93,284

7,594,173

36,61,896

4,233,023

32,99,916

3,520,166

26,36,688

3,113,298

2 : بہار

3 : بہار اشتر

4 : اہمہلر پر دیش

5 : کرناٹک

## تجزیاتی اشارات

اُردو کے اعداد و شمار میں مردم شماری کے اہلکار جو دھاندلی کرتے آئے ہیں اس کا مظاہرہ 1971ء کی مردم شماری میں بھی موجود ہے۔

1 : اتر پردیش میں مسلمانوں کی آبادی ایک کروڑ چھتیس لاکھ سے اوپر دکھائی گئی ہے جبکہ اُردو بولنے والی آبادی کی کل تعداد 92 لاکھ تہتر ہزار درج کی گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تقریباً 4 لاکھ مسلمانوں نے اپنی مادری زبان اُردو کے بجائے ہندی لکھوائی ہے۔ جس کا امکان بہت کم ہے۔ یہ مردم شماری کے اہلکاروں کی کارگزاری ہے جو مذہب کے خاتمے میں نام کی وجہ سے تو دھوکا دے سکے، لیکن زبان کے خاتمے میں دیہات میں رہنے والے مسلمانوں کو دھوکا دے کر اُردو کے بجائے ہندی کا اندراج کروا گیا ہے۔

2 : ریاست بہار میں مسلمانوں اور اُردو بولنے والوں کے اعداد و شمار میں تقریباً 26 لاکھ کا فرق ہے۔ مسلم آبادی 7,594,173 ہے۔ جبکہ اُردو آبادی کا اندراج 49,93,284 کیا گیا ہے۔ یہاں بھی 'سرس شماری' کا وہی فریب ہے یعنی بہت سے اُردو والوں کے سر قلم کیے گئے ہیں یہ عمل دیہات کی مردم شماری میں بہت کیا جاتا ہے۔ مذہب کے معاملے میں ہر خاندان قضا طر ہوتا ہے۔ جبکہ زبان کے معاملے میں مردم شماری کے کارکنان زیادہ آسانی سے دھوکا دے دیتے ہیں۔ بلکہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے پہلے سے مادری زبان کے خاتمے میں ہندی لکھ لی جاتی ہے۔

3 : بہار اشتر میں ہندی ریاستوں کے برعکس مسلم اور اُردو آبادی میں تفاوت صرف 5 لاکھ کا ہے، مگر ظاہر ہے کہ اُردو بولنے والے کو راضی کے زمرے میں لکھنا ہندی کے زمرے میں رکھنے سے زیادہ دشوار ہے۔ ہندی کے علاقے میں 'وام ہمرنگ زیں' ہے۔ اس لیے ان پڑھ دیہاتی کو فریب

آسانی سے دیا جاسکتا ہے۔

4:- یہی صورت حال کرناٹک کے اعداد و شمار میں ملتی ہے، جہاں مسلم اور اُردو آبادی میں تفاوت 5 لاکھ کا ملتا ہے۔ مراٹھی کے سلسلے میں جو اوپر کہا جا چکا ہے وہی کنٹر کے بارے میں حادق آتا ہے۔ دونوں ریاستوں میں اُردو کو معدوم بنانے کا جذبہ بھی اس قدر شدید نہیں رہتا جتنا کہ ہندی کی ریاستوں میں پایا ہے۔ کنٹر اُردو سے بالکل مختلف زبان ہے۔ اس لیے اس ریاست کے جن اُردو بولنے والوں نے اس اپنی مادری زبان نکھوایا ہے وہ وہ ہیں جو گھروں میں وکنی اُردو بولتے ہیں۔ لیکن جن کی تہذیبی و تعلیمی زبان کنٹر بن چکی ہے

5:- آندھرا پردیش میں یہ تفاوت گھٹ کر دو لاکھ رہ جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ اُردو والوں کا سانی انفرادیت کا شعور یہاں زیادہ بیدار ہے۔

6:- مجموعی طور پر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ جب کہ مہاراشٹر اور کرناٹک میں اُردو کے اعداد و شمار میں بہت کم گڑ بڑ کا امکان ہے، اتر پردیش اور بہار میں ہم با سانی 5 تا 20 فیصد تک اُردو آبادی کے اعداد و شمار میں اضافہ کر سکتے ہیں۔

1981ء کی مردم شماری کی زبانوں اور مذاہب پر مشتمل جلد ابھی تک شائع نہیں کی گئی۔ جیسا کہ اس مضمون کی ابتدا میں اشارہ کیا گیا ہے، سرکار ریاست بہار کے ہندی کے اعداد و شمار سے مطمئن نہیں ہے اس لیے کہ بھوج اور متیلی جیسی بولیوں کی بدولت ہندی کے اعداد و شمار ایک اقلیتی زبان کے اعداد و شمار ہو گئے ہیں۔ دیکھنا ہے کہ سیاست حق بات کو کب تک چھپا سکے گی۔ اس لیے کہ ستم اُٹو جیتے!

